

La bellezza nella Parola

Il nuovo Evangelionario Ambrosiano e capolavori antichi

Milano - Palazzo Reale
Galleria San Fedele, Chiesa di San Raffaele
5 novembre - 11 dicembre 2011

Sala 101

Il percorso della Mostra, coniugando la preziosa ed imprescindibile eredità della tradizione con la pro-vocazione del presente, ci rimette davanti agli occhi uno dei 'fondamentali' della nostra fede, quello che Kierkegaard definisce *l'unica situazione* in cui l'uomo può trovarsi nei confronti di Cristo: la *contemporaneità*.

+ Angelo Card. Scola, Arcivescovo di Milano

In illo tempore.
Erat lux vera,
quae illuminat omnem hominem,
veniens in mundum.
In mundo erat,
et mundus per ipsum factus est,
et mundus eum non cognovit.
In propria venit,
et sui eum non receperunt.

Quotquot autem acceperunt eum,
dedit eis potestatem filios Dei fieri,
his, qui credunt in nomine eius,
qui non ex sanguinibus
neque ex voluntate carnis
neque ex voluntate viri,
sed ex Deo nati sunt.

Et Verbum caro factum est
et habitavit in nobis;
et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi Unigeniti a Patre,
plenum gratiae et veritatis.

In quel tempo.
Veniva nel mondo la luce vera,
quella che illumina ogni uomo.
Era nel mondo
e il mondo è stato fatto per mezzo di lui;
eppure il mondo non lo ha riconosciuto.
Venne fra i suoi,
e i suoi non lo hanno accolto.

A quanti però lo hanno accolto
ha dato potere di diventare figli di Dio:
a quelli che credono nel suo nome,
i quali, non da sangue
né da volere di carne
né da volere di uomo,
ma da Dio sono stati generati.

E il Verbo si fece carne
e venne ad abitare in mezzo a noi;
e noi abbiamo contemplato la sua gloria,
gloria come del Figlio unigenito
che viene dal Padre,
pieno di grazia e di verità.

(Giovanni 1,9-14)

Sala 102

I quattro Vangeli

Il Vangelo è il tesoro più prezioso della Chiesa. Contiene una parola di vita, capace di toccare il cuore, sanare le ferite nascoste, aprire alla speranza anche nelle situazioni più oscure.

I QUATTRO VANGELI

Unico è il Vangelo, sebbene la buona notizia sia giunta a noi per mano di quattro evangelisti. Nonostante sia opera di quattro autori diversi, l'autore del Vangelo rimane sempre lo stesso Gesù, protagonista della storia della salvezza, il Figlio mandato da Dio Padre a rivelare agli uomini l'ultima e definitiva parola di amore.

Una delle iconografie più diffuse – sui lezionari, sui leggi o nelle decorazioni di amboni, pulpiti ed altari – è la riproduzione dei quattro esseri viventi che sono simboli dei quattro evangelisti. È la *sacra quadriga*, la *merkavà*, il misterioso carro divino, che – secondo la prima visione del profeta Ezechiele poi ripresa dal Libro dell'Apocalisse – è trainato da quattro esseri viventi con sembianza di uomo, di leone, di bue e di aquila.

I Padri della Chiesa applicarono ben presto ai quattro evangelisti le sembianze ezechieliane, riconoscendo nel vangelo il nuovo *trono di Dio*: Matteo fu raffigurato dall'uomo alato o angelo, perché il suo scritto inizia con l'elenco degli antenati del Messia Gesù; Marco dal leone, perché il suo scritto comincia con la predicazione di Giovanni Battista nel deserto, luogo di bestie feroci e selvatiche; Luca dal bue, perché comincia il suo vangelo con la visione di Zaccaria nel tempio, ove si sacrificavano buoi e pecore; Giovanni fu raffigurato dall'aquila, il cui occhio fissa il sole, perché il suo scritto si apre con la contemplazione del *Logos* incarnato, che era presso Dio sin dal principio.

I vangeli scritti nei due secoli non furono soltanto quattro. Vi furono tentativi parziali, prima di arrivare alla stesura del vangelo secondo Marco, che secondo l'opinione più diffusa tra gli esperti contemporanei è il primo dei quattro vangeli canonici ad essere scritto poco prima dell'anno 70, quando Gerusalemme fu presa e distrutta dall'esercito romano di Tito. La critica moderna per spiegare la somiglianza delle sezioni comuni ai vangeli secondo Matteo e secondo Luca non presenti in Marco ha ipotizzato anche la cosiddetta fonte "Q" (dal tedesco *Quelle* «fonte»), una prima raccolta di parole attribuite a Gesù di Nazaret che avrebbe preceduto i quattro vangeli a noi noti.

A parte questa ipotesi, lo stesso Luca, iniziando con un solenne prologo il proprio racconto, riconosce di venire dopo una ormai lunga serie di evangelisti:

«Dal momento che molti hanno già cercato di raccontare con ordine i fatti accaduti tra noi, come ce li hanno trasmessi coloro che ne furono testimoni oculari fin da principio e divennero ministri della Parola, ho deciso anch'io di fare ricerche accurate su tutto fin dagli inizi e di scriverne un resoconto ordinato per te, illustre Teòfilo, in modo che tu possa renderti conto della solidità degli insegnamenti che hai ricevuto» (Lc 1,1-4).

I quattro vangeli, il centro del *Nuovo Testamento* della Bibbia Cristiana, non nacquero da interessi di autori privati, né furono pensati per una lettura privata. Essi furono scritti nella Chiesa e destinati alla lettura ecclesiale. Che gli autori non siano dei privati, lo si deduce anche dal fatto che essi non portano un titolo proprio e nemmeno il nome del loro autore. La preposizione greca *katà* che appare nel titolo tradizionale ed è seguita da un nome, indica l'appartenenza dello scritto alla tradizione apostolica garantita da Marco, Matteo, Luca e Giovanni, più che all'indicazione precisa dell'autore. Coloro che hanno

scritto avevano di mira di scomparire dietro la testimonianza della comunità cui essi appartenevano e di agganciarsi alla tradizione apostolica che li aveva preceduti. Riconosciuti *normativi* dalle grandi chiese di Antiochia di Siria, di Gerusalemme, dell'Asia Minore e di Roma, divennero testi *canonici*, ovvero di pari dignità delle Sacre Scritture ispirate da Dio.

Gianantonio Borgonovo

Vangelo secondo Matteo

Genealogia di Gesù Cristo
figlio di Davide,
figlio di Abramo.

Vangelo secondo Marco

Inizio del vangelo di Gesù,
Cristo,
Figlio di Dio.

Vangelo secondo Luca

Poiché molti hanno cercato di raccontare con ordine
gli avvenimenti che si sono compiuti in mezzo a noi,
come ce li hanno trasmessi coloro che ne furono testimoni oculari fin da principio...

Vangelo secondo Giovanni

In principio era il Verbo,
e il Verbo era presso Dio
e il Verbo era Dio.

Ambrogio Figino

SAN MATTEO E L'ANGELO

**Giovanni Ambrogio Figino,
San Matteo e l'angelo 1586,
olio su tavola cm 220 x 130,
Milano, Chiesa di S. Raffaele Arcangelo**

“Ci sia la luce e la luce fu”. Sembra obbedire al primordiale e creativo comando di Dio la “Luce” che irrompe improvvisa da sinistra a destra e va a scolpire, con plastico vigore, le figure di Matteo e dell’Angelo traendole da un buio che, fino ad un attimo prima, le teneva come prigioniere nel vuoto della sua oscurità. E “a venire alla luce” non è una statica e manieristica scena, ma una dinamica azione fatta di sguardi e di gesti, di pensieri e parole, di forti emozioni, di un irrequieto, ma altrettanto creativo, “succedere”.

A succedere, infatti, è la “Parola” che “fattasi carne” ora, da questa stessa “Luce”, viene fissata, scritta in un libro perché ogni uomo ne possa ascoltare l’eco di verità e di vita che rimbalza ininterrotto ed inarrestabile, sempre attuale, nel defluire della storia

E’ così che Giovanni Ambrogio Figino, pittore di area milanese (1553? - 1608), nel 1586, con grande abilità tecnica, raffinato e preciso disegno, vibrante sensibilità cromatica, insieme a ricchezza di significato e profondità teologica, dipinge “l’ispirazione divina” che anima Matteo nello “scrivere” il Vangelo per la sua comunità.

Il “Libro” è al centro appena visibile, ma su di esso la “Luce” costringe subito il nostro sguardo attirato dal suo forte accendersi sul ginocchio dell’Evangelista al punto, quasi, da bucare la tela. La nudità della gamba, il suo essere in primo piano e la vibrante potenza anatomica sono altrettante caratteristiche della “Parola”: Essa è luce, è verità, dà solidità e sicurezza e necessita di passi coraggiosi e di sobrietà di atteggiamento per essere annunciata con credibilità.

Da qui la “Luce” si diffonde per rivelarci un Matteo fortemente umano, vigoroso, segnato da una storia che non solo ne dichiara l’avanzata maturità segnandone il volto espressivo, ma si carica anche di tutta la sua esperienza vissuta al seguito del Maestro. La “Luce” lo abita giocando tra accesi riflessi e ombre profonde nel ricco e tormentato pannello del luminoso mantello, quasi dorato, e nella veste di un blu intenso e profondo. I suoi occhi sono in penombra ancora una volta per sottolineare che, della “visione” che sta scrivendo nel libro, egli è solo strumento.

Strumento importante come rivela il gesto di intingere la penna nel “calamaio” che un vispo e simpatico angioletto gli porge, metafora, ancora una volta, della sua personale esperienza di apostolo alla quale egli, in verità ed in realtà, attinge, per darci fedele testimonianza dell’azione di salvezza del Cristo..

Sulla destra l’angelo che iconograficamente, da sempre, accompagna ed identifica l’evangelista Matteo. Dipinto con altrettanta abilità e precisione, si rivela, a differenza dell’Apostolo, leggero e delicato, figura spirituale a dichiarare la sua natura di “spirito celeste”. L’Angelo si identifica con la stessa “Luce” che in lui prende forma visibile mettendone in evidenza tre punti essenziali: il volto perché la “visione” appartiene alla “Luce”; la mano con l’indice teso ad ispirare a Matteo la Parola e ad indicare che Essa è “Via, Verità e Vita”; infine il ginocchio ed il piede a confermare che i passi di chi annuncia il Vangelo sono gli stessi passi di Dio.

“Meravigliosa chiamano gli studiosi della pittura quella che Ambrogio Figino ha fatto per la chiesa di S. Raffaele ad onore di S. Matteo Evangelista; poiché in essa egli mostrò quanto facilmente possano ancora i pittori del nostro secolo giungere alla forza dei principali che fiorissero nel passato”: così commenta il Borsieri nel 1619. E’ vero: questo dipinto del Figino è “meraviglioso” perché ha tutta la forza esplosiva ed il vigore plastico di Michelangelo, ma insieme preannuncia la teatrale e coinvolgente pittura di “luce” di Caravaggio che indaga ogni cosa con realismo di forme e verità di intenti. Certamente quest’ultimo, nei suoi anni giovanili vissuti a Milano, ha potuto ammirare questo capolavoro al punto da farne spunto per la prima versione del suo *Matteo e l’Angelo* dipinto per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma. “Meravigliosa” certamente per le sue qualità estetiche, ma soprattutto perché il Figino ha saputo dare immagine, identità e bellezza al Mistero di Dio, Parola Bella ed Incarnata che ancora oggi, dai Vangeli, risuona come unica Parola di salvezza.

Domenico Sguaitamatti

Sala 103

Gli splendori dell'antichità

L'EVANGELIARIO NELL'ORIZZONTE SIMBOLICO DELLA CRISTIANITA' MEDIEVALE

L'Evangelario è il libro contenente il testo evangelico, diffuso sin dai primi secoli del Cristianesimo e gradualmente caduto in disuso a partire dal Duecento, sostituito da tipologie differenti di testo liturgico.

Esso poteva essere strutturato in senso maggiormente narrativo, con la sequenza dei quattro Vangeli canonici copiati per intero, ed in questo caso è chiamato anche Tetravangelo, ed è spesso integrato dalle Tavole dei Canoni o da una sorta di indice detto *comes* per facilitare l'individuazione dei brani e la rispondenza tra gli episodi narrati dai diversi Evangelisti; oppure, esso poteva venire organizzato secondo le esigenze dei celebranti, con i brani o pericopi copiati seguendo il calendario liturgico, e compare a volte indicato in questo caso come Evangelistario.

Questi libri vennero realizzati a partire almeno dal V secolo, ma probabilmente già dal IV, nella forma del codice, simile al libro rilegato attuale, utilizzando fogli di pergamena nei casi più lussuosi tinti in porpora con una speciale tecnica, e vergati in inchiostri a volte contenenti polvere d'oro o di argento, per aumentarne il prestigio.

Nel Medioevo questi libri furono decorati con ricchezza, con una scelta di soggetti ricavati dal racconto evangelico o, più spesso, solo con i ritratti degli Evangelisti in cattedra, talora posti sotto una cornice architettonica ad arcata, e con l'immagine del Salvatore in gloria.

All'esterno, i codici furono spesso protetti con una speciale legatura comprendente piatti in lamina metallica dorata decorati a sbalzo, per incisione, con applicazione di smalti ad alveoli o di gemme a castone, ed altre tecniche di oreficeria, raffiguranti di norma Cristo in Maestà, o la Croce, tra gli Evangelisti o i loro simboli.

Il particolare significato del Vangelo per l'uomo medievale e la volontà di creare opere degne del valore attribuito al testo contenuto in questi codici ha condotto all'esecuzione di veri e propri capolavori dell'arte cristiana, frutto delle conoscenze tecniche dell'epoca, del gusto di committenti ed artisti, ed espressione tra le più alte e tipiche della cultura del millennio medievale.

Il testo, le illustrazioni, le immagini simboliche all'interno e all'esterno del codice costituiscono un prodotto finale unico, teso a glorificare la Parola del Signore, ma anche a rendere manifesta all'osservatore la presenza di Cristo all'azione liturgica comunitaria, nell'intento di rafforzarne la fede e di rivestire il rito di maggiore attenzione e prestigio.

L'area lombarda e in particolare la diocesi ambrosiana conservano un nucleo di Evangelari e di coperte di Evangelario medievali che si dispiega pressoché sull'intero ventaglio di secoli che costituiscono il momento di più grande fortuna di questa tipologia di codice miniato, e che si presta a esemplificare la produzione di questi manoscritti sacri anche ben al di là dell'ambito culturale regionale. La storia del libro evangelico ad uso liturgico mostra qui alcuni dei suoi più significativi raggiungimenti.

Valerio Ascani

Il Libro: scrigni preziosi

IL LIBRO SIGILLATO.

«E vidi nella mano destra di Colui che era assiso sul trono un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli. Vidi un angelo forte che proclamava a gran voce: "Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?". Ma nessuno né in cielo, né in terra, né sotto terra era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo. Uno

dei vegliardi mi disse: “Non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli”» (*Apocalisse* 5,1-5)

Il *Libro* dei quattro Vangeli viene portato con solennità dal diacono nella Messa solenne della Cattedrale e di ogni Chiesa nelle grandi feste dell'anno liturgico. L'Evangelario è tenuto in alto, mostrato a tutti, posto in una teca o rilegato con una copertina di particolare bellezza, su cui è istoriata la Croce gloriosa di Cristo o l'icona del Crocefisso risorto.

Nell'assemblea l'Evangelario è introdotto processionalmente come libro *sigillato*. Mostra sul frontespizio il Cristo morto e risuscitato che si rende presente. Lo splendore delle legature e coperte esposte in queste sale riflette come in alcune “istantanee” la forza di irradiazione del Crocefisso risorto. Il libro è “chiuso” perché ha bisogno delle nostre mani per essere aperto e della nostra voce per essere proclamato. “Non piangere più”: così sembra dire la Croce di Cristo mentre attraversa l'assemblea. La Chiesa impreziosisce l'icona del Crocefisso Risorto, perché la Parola del Vangelo passa per consolare, rincuorare e annunciare la vittoria della vita sulla morte, dell'amore sulla divisione, della carità sulla desolazione.

+ Franco Giulio Brambilla

(Tutte le parole, le immagini, i gesti raccontati in *un Evangelario contemporaneo*, rendono presente Lui. Non possono oscurare la Sua presenza; devono suscitare l'emozione dell'incontro vivo e bruciante con Cristo. Per questo il Libro chiuso ha istoriato sulla copertina il sigillo della Pasqua, la sua “Croce gloriosa”.)

L'EVANGELIARIO DI TEODELINDA

Monza, Museo della Basilica di San Giovanni Battista

Due piatti di legatura di cm 34 x 26v ciascuno

Entrambi consistono in lastre d'oro fissate a pannelli di legno.

Una croce leggermente più alta del fondo, decorata con gemme e paste vitree, con apici trapezoidali, spartisce la superficie in quattro campi rettangolari, ognuno dei quali è occupato da cammei in montature ovali. Tutti i cammei rappresentano volti di profilo e sono romani, fuorché due sostituiti nel restauro del 1773. Tra i cammei e i bracci della croce sono inserite due strisce d'oro con l'iscrizione di dedica. I quattro campi sono incorniciati con un filo d'oro a perline, mentre l'intera legatura è circondata da una cornice di pasta vitrea rossa con alveoli col motivo di compassi che formano quadrifogli.

Il pontefice Gregorio (590 - 604), che i posteri chiamarono Magno, ossia Grande, si rivolse con fiducia ai barbari. Inviò una missione in Gran Bretagna, intrattenne rapporti paterni con la regina dei Longobardi, la cattolica Teodelinda, figlia del duca di Baviera, che aveva sposato il re longobardo Ataulfo, ch'ella riuscì a convertire. I Longobardi invasero l'Italia nel 568, erano in maggioranza ariani (cioè negavano la consustanzialità del Figlio col Padre) o addirittura pagani e furono in un primo tempo selvaggi e spietati. Il pontefice Gregorio riuscì ad evitare che conquistassero Roma e iniziò una lunga fase che avrebbe portato i Longobardi a divenire cattolici e pienamente romani per cultura e lingua. L'Evangelario di cui si conservano i due piatti qui esposti fu inviato dal papa alla regina Teodelinda per la nascita del figlio Adalaldo nell'anno 603. Realizzata in lamine d'oro fissate ad un'anima di legno, con smalti e cammei, la legatura è una superba testimonianza dell'arte di Roma alle soglie del medioevo. È invece perduto il codice che aveva una legatura tanto preziosa.

Carlo Bertelli

L'EVANGELIARIO DI CHIAVENNA

Atelier orafico di cultura ottoniana (area lombarda?)

piatto anteriore di legatura / coperchio di teca per la custodia dell'Evangelario
primo quarto dell'XI secolo

Tecnica/materiali

tavola: legno di noce

apparato ornamentale: oro in lamina -liscia e sbalzata- e in filigrana, pietre preziose -per la maggior parte tagliate a *cabochon*- e perle, smalti *cloisonné* a fondo pieno (*vollschmelz*)

Dimensioni

altezza: cm. 40,5; larghezza: cm. 31; spessore: cm. 2,1

Provenienza

Tesoro della Collegiata di San Lorenzo in Chiavenna (So) -almeno dal 1485-

Collocazione

Museo del Tesoro della Collegiata di San Lorenzo in Chiavenna (So)

Descrizione

Al centro della tavola una preziosissima croce gemmata -secondo l'iconografia di ascendenza tardoantica rappresentazione aniconica del *Verbo Divino*- poggia su due ovali filigranati, sopraelevati da minuscole arcate, aerei portici di un'abbagliante *Città Celeste*; dal *Logos* promanano, nelle quattro direzioni dello spazio, i quattro *Evangelisti*, sbalzati su lamine auree. I bracci della croce gemmata strutturano l'intera composizione: da essi si prolungano, fino a toccare il perimetro della tavola, un asse orizzontale e uno verticale che tracciano una seconda croce più grande. Ciascun braccio di questa è costituito da un disco aureo filigranato, con pietre preziose e perle disposte a croce, e da una grande placca ovale istoriata a smalto *cloisonné*: alla sommità l'*Emmanuele* (*Cristo che scende dal cielo per farsi carne*), a sinistra l'*angelo Gabriele*, a destra la *Vergine annunziata*, in basso la *Visitazione*, primo svelarsi dell'Incarnazione. Quattro placche a smalto *cloisonné* quadrangolari, con motivi a tappeto a modulo cruciforme, completano i quadranti. Rinserra la tavola una cornice lungo la quale si alternano altri dodici dischi aurei filigranati e gemmati e otto placche rettangolari a smalto *cloisonné* -più piccole sui lati brevi- con delicati motivi floreali e/o geometrici.

Restauro

L'oggetto è stato sottoposto nell'inverno 2011 ad un intervento di manutenzione straordinaria, avente finalità di conservazione programmata (verifica di eventuali fasi di degrado) e di completamento della caratterizzazione dei materiali (ampliamento del quadro dei dati analitici ricavati tramite diagnostica non-distruttiva e campionatura dei materiali organici in vista della datazione al radiocarbonio) nell'ambito del progetto: "La Pace di Chiavenna svelata. Ricerche multidisciplinari attorno ad un capolavoro dell'oreficeria medioevale" promosso dall'Università Cattolica del Sacro Cuore e coordinato da Chiara Maggioni. Con l'occasione si è proceduto ad una pulitura generale delle superfici e alla rimozione delle tracce di pregressi eventi traumatici o manomissivi. L'intervento è stato effettuato da Giovanni Morigi (*Giovanni e Lorenzo Morigi Restauratori*, Bologna) sotto la direzione di Sandra Sicoli (SBSAE Milano).

Chiara Maggioni

Sala 104

L'EVANGELIARIO DI ARIBERTO

Milano, Tesoro del Duomo (1018-1037 ca.), oro, argento dorato, smalti, gemme. Piatto aureo: cm. 42,6x33,9, sulla destra bordo cm.2,7; piatto d'argento dorato: cm. 37,3x28,9, con cornice d'argento cm. 42,6x37,3, cm. 2,8 larghezza listello, cm. 2,7 secondo listello sulla sinistra, dorso della legatura.

Le raffigurazioni sul piatto aureo svolgono un preciso e dettagliato ciclo iconografico supportato da didascalie, dominato al centro dal *Crocifisso*. Sopra la croce figura il *Lux mundi* che fornisce la chiave interpretativa: *Cristo* luce del mondo e salvezza dell'umanità. Le scene ai quattro vertici della croce mostrano l' *Annuncio alla Maddalena della Resurrezione*, *Cristo* mentre scende al Limbo per liberare le anime dei giusti, affiancato dall'arcangelo Michele che trafigge il dragone, *Cristo che tiene per mano il Buon Ladro*, *Cristo* rappresentato come il *Pantocrator* che ascende alla gloria dei cieli mentre i dodici *Apostoli* lo contemplano adoranti. Il *Cristo Pantocrator* è affiancato dalle immagini antropomorfe del Sole e della Luna. Sotto i bracci della croce figurano i due soldati muniti di lancia e canna con la spugna imbevuta nell'aceto, *Maria* e *Giovanni*. In basso, si notano i santi *Ambrogio* e *Satiro*, mentre ai quattro angoli i simboli degli *Evangelisti*.

Nel piatto posteriore d'argento dorato è raffigurato Ariberto d'Intimiano presentato da san *Giovanni Battista* e dalla *Madonna*, mentre offre l'Evangelario a *Cristo* che regge un rotolo con il motto aribertiano LEX ET PAX. Nello scomparto inferiore figurano i santi milanesi *Ambrogio*, *Protaso* e *Gervaso*; sulla cornice figura l'iscrizione: ERIBERTVS ARCHIEPISCOPVS SANCTA MEDIOLANENSIS ECCLESIAE; SCS IOH(ANNE)S SCS PROTHASIVS/ SCA MARIA SCS GERVASIVS

Paola Venturelli

L'EVANGELIARIO DI VERCELLI

Cod. C, Vercelli, Biblioteca Capitolare

Piatto argenteo: fronte. Misure: cm 29,2 x 22,4 x 1,7/2

Piatto aureo: tergo. Misure: cm 29,3 x 22,4 x 1,8 (2,3 al lordo delle gemme)

Ambito lombardo, metà o seconda metà del secolo XI

I due piatti di legatura sono testimoniati nella "libreria" del tesoro della cattedrale di S. Eusebio a Vercelli in un inventario del 1426, come coperta di un Evangelistario riccamente miniato della fine del XII o degli inizi del XIII secolo. Sino al restauro del Codice C nell'anno 2000 hanno mantenuto tale funzione. Sono ora conservati nel Museo del Duomo di Vercelli.

I due piatti di legatura, di identica dimensione, sono costituiti da supporti lignei foderati internamente in pelle originariamente tinta in rosso e rivestiti di lamine d'argento (fronte) e lamine d'oro (retro), gemme e smalti, che in origine erano rispettivamente la fronte e il retro del codice; il piatto più prezioso costituiva infatti la parte destinata all'ostensione durante le processioni.

Sul piatto argenteo è rappresentata la figura di un arcangelo con scettro e globo (identificato con San Michele già nell'inventario del 1426) in posizione stante e poggiante su un leggero rialzo di terreno. Il campo centrale, liscio, è riquadrato da un listello liscio e da una cornice a racemi vegetali.

Il piatto aureo presenta una sontuosa decorazione in lamine e filigrane d'oro, figure a sbalzo, smalti e gemme. Al centro domina il Cristo affisso su una croce in smalto blu e profilata in verde, collocata su una placchetta cruciforme d'oro

contornata da montature di pietre preziose; la figura è realizzata su una placca d'oro, mentre la sola testa è in rilievo, forse ottenuta a fusione, con barba, capelli e tratti somatici rifiniti con il niello; in smalto erano il perizoma e la ricca aureola, ora molto lacunosa. I tratti anatomici del corpo, descritti da solchi incisi sulla lamina d'oro, erano un tempo riempiti di smalti in colore scuro o rosso-violaceo, di cui restano solo minime tracce. La testa reclinata porta lo sguardo del Cristo sulla figura di Maria orante, eseguita a smalto, mentre dall'altro lato della croce sta san Giovanni. Sopra il Cristo sta il cartiglio e ai lati due tondi con le figure del Sole e della Luna, indicate da iscrizioni. Ai quattro angoli altrettanti tondi portano i simboli degli Evangelisti; il tondo con san Marco è perduto e resta traccia del mastice con cui era legato al supporto. Incornicia la composizione una serie di tondi contenenti dodici busti di angeli, da intendere come coro che canta le lodi al Signore. I campi delle lamine di fondo sono decorati da filigrane in oro e dall'incastonatura di pietre preziose di diverse varietà (centoventi gemme in origine; attualmente ne restano ottantasette).

Sul bordo del piatto aureo corre un'iscrizione assai rovinata, della quale si riesce a leggere solo la porzione sul bordo superiore, che riporta un esametro ricavato, con varianti, dal *Carmen Paschale* di Sedulio (III,195), per mezzo del quale è messa in evidenza la regalità conferita a Cristo: *Cruce suspensus mundum regit undique [X(pistu)s]*.

I piatti di legatura sono concordemente considerati più antichi di almeno un secolo rispetto al codice che proteggevano; si tratta quindi del riadattamento di un manufatto più antico. Alcuni studiosi hanno ritenuto che il piatto aureo fosse in origine il coperchio di un codice liturgico, ma l'ipotesi non può essere confermata allo stato attuale delle conoscenze.

L'opera manifesta caratteri formali, esecutivi, tecnici, di diversa origine: da un lato elementi bizantineggianti, per lo più indiretti, presenti soprattutto negli smalti dei dolenti, dall'altro elementi riconducibili alla tradizione plastica e orafa dell'età ottoniana in Lombardia. Sono stati costantemente sottolineati dalla critica gli elementi che riconducono quest'opera ad altri importanti manufatti di produzione milanese dell'XI secolo, come la coperta dell'Evangelario di Ariberto per la cattedrale di Milano, o l'analogo manufatto detto "Pace" di Chiavenna (entrambi esposti in Mostra), ma con riferimenti talora anche ad oreficerie prodotte in area germanica. La datazione della coperta vercellese ha oscillato, a livello degli studi, tra il tardo XII e gli inizi dell'XI secolo. I caratteri di maggiore affinamento, che sembrano indicare la collocazione nel solco della sperimentata tradizione dell'oreficeria ottoniana, proprio a partire dai modelli norditaliani, induce a ritenere l'opera eseguita in area lombarda, possibilmente milanese verso la metà dell'XI secolo, o poco più tardi.

Saverio Lomartire

Sala 105

Scrittura e scritture

IL LIBRO APERTO

«La Chiesa ha sempre venerato le divine Scritture come ha fatto per il Corpo stesso di Cristo, non mancando mai, soprattutto nella sacra liturgia, di nutrirsi del pane di vita dalla

mensa sia della parola di Dio che del Corpo di Cristo, e di porgerlo ai fedeli» (*Dei Verbum*, 21)

Il diacono apre l'Evangelario per proclamare il Vangelo della festa che annuncia un momento della vita di Cristo, della sua vicenda tra noi. L'evangelario è *il Libro* per eccellenza, all'interno della biblioteca (*tà Bibbia*) che è la Sacra Scrittura. Scorrendo l'Evangelario aperto, vi troveremo *racconti e immagini*. Nell'Evangelario è contenuto, infatti, un racconto, anzi un quadruplice racconto. Questo racconto è illustrato con immagini preziose, nella forma del capolettera o di figure nel testo o a margine che accompagnano il racconto scritto. Nel gioco tra racconto e immagine si rivela Cristo, la Parola presente, la Parola viva. L'intreccio di *racconto e immagine* è importante per comprendere la funzione dell'evangelario. Il Libro viene *aperto*, per proclamare e ascoltare una storia con racconti e immagini, anzi la storia di salvezza nella quale Dio viene incontro all'uomo e l'uomo incontra a Dio. Il libro sigillato dev'essere aperto per venir proclamato, narrato, illustrato, perché l'icona della Croce gloriosa che sta sul frontespizio dell'Evangelario si dispieghi in storia narrata, in racconto che chiama alla risposta e all'azione. Ha bisogno della nostra voce per essere proclamato e del nostro orecchio per essere ascoltato. Il Vangelo contiene, infatti, le parole e i gesti di Gesù nell'eco della risposta e della vita dei primi cristiani. Il Libro *aperto* ha bisogno della nostra parola e del nostro gesto per diventare attuale, per parlare e trasformare il mondo, per tessere una storia fatta anche oggi di racconti e immagini di vita e di solidarietà.

+ Franco Giulio Brambilla

L'EVANGELIARIO PURPUREO DI SAREZZANO

Codice membranaceo, ff. 72 - Tortona, Curia vescovile

Il codice, costituito da 72 fogli di pergamena purpurea, in gran parte corrosi e laceri, è ascrivibile alla categoria dei manoscritti compositi, risultato dell'unione di fascicoli distinti, in questo caso di quanto rimane delle pagine di due evangelari. A una prima mano si devono infatti i versetti finali del vangelo di Luca (Lc 24,41-43) e i primi undici capitoli del vangelo di Giovanni, contenuti nei ff. 1-64, a una seconda le parti dei tre capitoli del medesimo vangelo (Gv 18,36-20,15) trascritti nei ff. 65-72. Entrambi gli scribi usano i caratteri onciali, ma adottano usi grafici dissimili e impostano diversamente lo specchio di scrittura, a due colonne il primo e a piena pagina il secondo. I paleografi non sono concordi nel proporre la datazione e propendono, quanto ai ff. 1-64, per il V-VI secolo, facendo risalire i rimanenti al V. Il testo evangelico trasmesso dal codice appartiene a una versione dei vangeli anteriore alla *Vulgata* di san Gerolamo. Non poche lezioni sono specifiche, altre sono condivise con manoscritti di area nord-italica. Del VII-VIII secolo sono le glosse, in minuscola insulare, poste ai margini del testo onciale o tra le colonne per favorire la proclamazione liturgica, con l'indicazione della fine delle pericopi.

Conservato dal 1979 presso il Vescovado di Tortona, il *Sarzanensis* proviene dalla località di Sarezzano (*Sarzanum*), situata in provincia di Alessandria e in diocesi di Tortona, alla cui parrocchia risulta ancora appartenere. Si tratta di un documento liturgico di straordinario valore, certamente composto nell'Italia settentrionale, del quale rimane però difficile stabilire con maggiore dettaglio la provenienza e il primitivo luogo di utilizzazione. Ciò che appare evidente è il particolare trattamento riservato alla pelle di pecora, probabilmente da parte di un'officina pergamenaria legata allo *scriptorium* che ha prodotto l'evangelario. Il materiale è stato infatti trattato con una colorazione ancora ben

visibile che l'analisi attraverso la fluorescenza dei raggi X ha confermato essere porpora di Tiro. Sono stati verificati altresì l'uso di oro, con tracce d'argento, e l'impiego di rame, al quale è da attribuire la perforazione della pergamena in corrispondenza della scrittura, a causa di un meccanismo ossidativo. Un ornamento così raffinato era e rimane di per sé testimonianza della venerazione riservata al Vangelo, soprattutto durante l'azione liturgica.

Il manoscritto fu trovato in una capsula lignea, recante l'effigie di san Rufino, posta in una parete entro una nicchia della camera sepolcrale. La paleografia dell'iscrizione leggibile sopra la testa del santo (*Beatus / rufinus / servus de(i) / q(ui) inf(r)matos febre // sanat terza/na quartan/a et contin/ua et m(u)l(ta)/rum (in)fir(mi)/tatum est san(i)tas. Amen*) e lo stile della raffigurazione fanno propendere alcuni studiosi a datarla al XIII/XIV secolo.

È qui esposta, oltre alla capsula lignea in cui fu ritrovato il codice e al frammento in pelle (cm 15x22) dell'elegante rilegatura (sono ben visibili nove occhielli circolari, prodotti dalle borchie poste a modo di croce, e altri quattro negli angoli), una significativa selezione di fogli del codice. Il 17v (sotto vetro) presenta, ancora ben leggibili, passi del quarto capitolo di Giovanni, il celebre racconto dell'incontro di Gesù con la donna Samaritana. Un esempio delle pagine sottoposte in passato a trattamento di laminatura è dato dai ff. 11v e 14r, sul primo dei quali si riconosce la trascrizione di Gv 2,12, mentre sul secondo il celebre passo di Gv 3,6: *Quod natum est de carne caro est, quia ex carne natum est et quod natum est de Spiritu Spiritu est*. In modo conforme ad altri codici della *Vetus latina*, il *Sarzanensis*, rispetto alla *Vulgata*, presenta l'aggiunta dell'espressione *quia Deus Spiritus est*, nota ad Ambrogio, conservatasi nei libri liturgici ambrosiani medievali.

Norberto Valli

Sala 106

IL CODICE A28 INF. DELL'AMBROSIANA

Milano, Biblioteca Ambrosiana, codice A 28 inf.

Il manoscritto A 28 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano offre la possibilità di accedere direttamente alla sequenza dei vangeli domenicali e festivi dell'anno liturgico ambrosiano in età carolingia, essendo il libro riservato alla proclamazione del vangelo (oltre che, in particolari circostanze, di alcune altre letture), durante le celebrazioni episcopali. Infatti dei 225 fogli quelli da 1r a 184r costituiscono un vero e proprio evangelistario, i ff. 184r-194v contengono un breve epistolario, i ff. 194v-206v le letture agiografiche per le feste di sant'Ambrogio (Ordinazione e Deposizione), di santo Stefano (cf. At 6,8-7,1; 7,51-8,4) e di san Lorenzo. Infine i ff. 206v-222v riportano la Passione secondo Giovanni e la Passione secondo Marco. I ventotto quaternioni pergamenei, che costituiscono il codice, numerati dal copista nel verso dell'ultimo foglio di ciascun quaternione con cifra romana, sono preceduti da due bifogli cartacei, aggiunti a rinforzo, con il *recto* del primo foglio incollato alla rilegatura. A chiusura si trova un altro bifoglio cartaceo di rinforzo, il cui secondo foglio è anch'esso incollato alla rilegatura e privo di numerazione, specularmente a quanto accade al primo in apertura del codice. Il codice, su base paleografica, è databile al IX secolo e, secondo M. Ferrari, decisamente alla seconda metà. B. Bischoff propende invece per l'ultimo terzo del IX secolo. La scrittura utilizzata è "una buona carolina milanese con titoli in capitale rustica mista a tratti con elementi onciali" (M. Ferrari). La mano dello scriba del IX secolo è riconoscibile fino al f. 221v. Il bifoglio 222r-223v è un'aggiunta posteriore del XII/XIII secolo, a completamento della Passione marciara che rimane comunque mutila. Le correzioni, le aggiunte marginali e il fascicolo di due fogli in caratteri più tardi testimoniano l'uso del manoscritto almeno fino all'epoca a cui si può far risalire la scrittura. L'inchiostro del testo è bruno ocre. L'uso di *litterae rubrae* è sempre riservato al titolo della festa, all'eventuale rimando (*require in...*)

e all'indicazione del nome dell'evangelista, elementi del testo generalmente in capitale, salvo rare eccezioni in cui appare la minuscola. L'incipit *In illo tempore* (o altro) nell'intenzione del copista si può presumere dovesse essere scritto con la *I* iniziale *rubra*; in realtà, molto spesso appare in inchiostro comune. Si può supporre che l'opera sia stata realizzata in uno *scriptorium* della metropoli, riflettendosi in essa gli usi celebrativi della cattedrale milanese. Sono proprio questi, infatti, a giustificare la struttura. Nelle più importanti solennità, quando celebrava l'arcivescovo, il vangelo compete all'arcidiacono, mentre al diacono la proclamazione della seconda lettura. L'evangelistario, proprio attraverso l'appendice di epistole, ci permette di ricostruire il calendario secondo il quale, nel sec. IX, l'arcivescovo di Milano celebrava la messa in rito pontificale e dunque ci riporta ad un preciso contesto, a noi noto grazie soprattutto alle descrizioni tramandate, qualche secolo dopo, da Beroldo, il quale conferma essere state di competenza diaconale anche le quattro letture agiografiche contenute nel manoscritto, definibile a tutti gli effetti libro liturgico "puro".

La comparazione di A 28 inf. con il codice di Busto è di straordinario interesse, poiché mostra con chiarezza lo sviluppo del calendario liturgico ambrosiano avvenuto in età carolingia in relazione al preesistente. L'inserimento tra la domenica dopo l'Ascensione (f. 89r) e la vigilia di Pentecoste (f. 125v) delle pericopi *de Letaniis triduanis*, con l'indicazione delle chiese urbane in cui venivano proclamate, offre inoltre una preziosa testimonianza sui luoghi di culto della Milano carolingia che, rapportata ai dati offerti dal codice di Busto e da altre fonti liturgiche e ai rilievi di tipo archeologico, permette l'identificazione delle chiese allora presenti nel tessuto urbano.

L'analisi codicologica condurrebbe a formulare l'ipotesi di un'originaria presenza anche della Passione secondo Luca, essendo verosimile la sua estensione per un quaternione completo caduto in una fase della trasmissione, nonostante le difficoltà create dall'anomalia della sequenza (Giovanni, Marco, Luca), non giustificabile dal punto di vista rituale e, probabilmente, volta a conferire rilievo alla pericope giovannea, di spettanza episcopale, mediante una collocazione non funzionale all'uso, ma alla dignità del ministro.

Il testo di A 28 inf. è edito in N. VALLI, *L'ordo evangeliorum a Milano in età altomedievale* (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica 51), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2008.

Norberto Valli

IL CODICE DI BUSTO ARSIZIO

Busto Arsizio (Va), Biblioteca Capitolare, codice M-I-14.

Il manoscritto M-I-14 della Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio (Va) si presenta articolato in tre sezioni. La prima (ff. 1-11r) è costituita dall'unico sicuro testimone di un *capitulare* ambrosiano; la seconda coincide con il vero e proprio evangelistario ambrosiano (ff. 11v-191r), che comprende il testo integrale dei 162 brani elencati nel capitulare e altri 22 brani per le Domeniche e i giorni dopo Pentecoste (ff. 176v-190v); la terza (ff. 191-197) raccoglie le letture agiografiche per l'*Ordinatio* e la *Depositio* di sant'Ambrogio, per San Lorenzo e Santo Stefano.

Trascurato dagli studiosi fino almeno agli inizi del XX secolo, attirò l'attenzione di Achille Ratti, prefetto della Biblioteca Ambrosiana che, constatando la grandissima importanza del documento, lo fece emergere dall'oblio. Il prezioso manoscritto risale al sec. IX e costituisce una fonte indispensabile per la ricostruzione della liturgia ambrosiana in età pre-carolingia, della quale sono disponibili soltanto testimonianze frammentarie. È impossibile risalire con certezza al luogo in cui il codice inizialmente fu usato. Da

documenti presenti nella Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio si può supporre il passaggio del codice, insieme ad altri libri liturgici, dalla pieve di Olgiate alla Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio dopo il 1611 (o forse dopo 1621), essendo avvenuto il trasferimento del titolo di prepositura da Olgiate a Busto nel 1583 per decreto di san Carlo Borromeo. Nulla di certo si può invece ricostruire del suo arrivo a Olgiate e della sua vicenda precedente.

Sotto il profilo grafico e calligrafico tutto il codice è di mano unica, a piena pagina con ampio margine, scritto in minuscola carolina con inchiostro marrone. Stimati paleografi hanno assegnato il codice alla fine del secolo IX, ma l'analisi comparata, in particolare della sezione relativa ai Santi, con quella dell'altro evangelistario coevo presentato nella Mostra, l'A 28 inf. della Biblioteca Ambrosiana, rivela che è depositario di uno stadio liturgico precedente, risalente al sec. VIII, ma forse anche anteriore. Si può così intravedere il cammino percorso dal rito ambrosiano per giungere a quella struttura dell'anno liturgico che lo avrebbe caratterizzato per oltre un millennio e che il rinnovato lezionario ha voluto restituire. L'assenza di vangeli riservati ad alcune celebrazioni accolte nel rito ambrosiano nel IX secolo (messa nella notte di Natale, Purificazione di Maria...) conferma che il codice di Busto, e soprattutto il capitolare, anche se trascritto in età carolingia, rispecchia una fase più antica. L'anomala collocazione di alcune pericopi per feste di santi, dopo quella per sant'Ambrogio sia nel capitolare che nell'evangelistario, fa supporre che sia stata trascritta una vera e propria addenda, resasi necessaria non per supplire a qualche dimenticanza, bensì per l'introduzione di nuove feste nella liturgia ambrosiana all'epoca della confezione del codice. La trascrizione del vangelo per la domenica dopo la decollazione di san Giovanni Battista e della pericope riservata alla domenica *ante transmigrationem ecclesiae* segnala inoltre l'incipiente delinearci di una componente rilevante dell'anno liturgico ambrosiano, ossia il ciclo di domeniche che seguono la festa del Martirio del Precursore e quelle intorno alla Dedicazione del Duomo.

Riportando i brani evangelici destinati alle Litanie triduane, forse copiati da una raccolta a sé stante, con i titoli delle chiese dalle quali le solenni processioni annuali transitavano, il codice di Busto rappresenta, infine, la prima attestazione a riguardo dell'esistenza di alcuni edifici di culto nella città di Milano.

Norberto Valli

Sala 107

IL LEZIONARIO PLENARIO DI BOBBIO

Il Lezionario Plenario di Bobbio è un prezioso manoscritto conservato alla Biblioteca Ambrosiana, indicato con la segnatura C 228 inf. Si tratta di un volume di grande formato (258 mm di base e 323 di altezza), composto di 183 fogli di pergamena, scritti tutti su due colonne, tranne il primo, scritto a piena pagina. Il codice, proveniente dal celebre monastero di Bobbio, fondato da san Colombano nel 613, è databile alla fine del secolo IX, probabilmente nel decennio che corre tra l'880 e l'890, ed è stato vergato da più copisti in scrittura carolina.

Per "lezionario plenario" si intende un libro liturgico che trasmette l'ordinamento delle letture per l'intero anno liturgico con formulari in sé completi per ogni giorno: prima l'epistola di san Paolo, oppure – in determinati casi – la lettura tratta dall'antico

testamento, e poi il brano di vangelo. Accurati studi comparativi hanno dimostrato che tale ordinamento di letture rispecchia quello della tradizione liturgica romana, mentre il tipo di testo usato, soprattutto in riferimento ai brani evangelici, dimostrerebbe uno stretto rapporto tra il monastero di Bobbio e il celebre monastero di San Gallo, altro centro monastico di alta valenza liturgico-culturale a livello europeo.

Ma l'importanza del lezionario plenario di Bobbio è dovuta anche al fatto che esso ci conserva alcune decorazioni: poche per la verità, ma di grande importanza per la storia della miniatura.

Indubbiamente la pagina più sontuosa dell'intero lezionario è il foglio 4r con il testo dell'epistola e del vangelo per la messa di Natale. L'intera prima colonna, sulla sinistra del foglio, è stata trasformata in una tabella incorniciata da un bordo a tre nastri (i due esterni rossi e quello centrale d'argento); il fondo della tabella è stato trattato con la porpora, e su di esso spicca per tre quarti dell'altezza una grande "F" (iniziale di "Fratres", la parola con cui inizia l'epistola) riccamente decorata. I primi versetti della lettura sono stati trascritti con oro sul fondo color porpora, con un effetto di grande e suggestiva eleganza. Sulla colonna di destra continua il testo dell'epistola, cui segue il brano di vangelo, introdotto da una rubrica in rosso («Sequentia sancti evangelii secundum Matthaëum»).

È importante sottolineare che ci troviamo di fronte al perdurare, o alla riproposizione, per quanto ridotta, di un modulo profondamente simbolico: quello cioè di usare la porpora, l'oro e l'argento per produrre preziosi manufatti librari destinati ad accogliere i testi della Sacra Scrittura.

Il riferimento è ai preziosi codici purpurei che conobbero una straordinaria fioritura con il secolo V e VI: basti ricordare, a questo proposito, il celeberrimo e straordinario *Evangelario purpureo* di Rossano Calabro. Da questi manufatti emerge con evidenza l'intenzione di "rivestire" in qualche modo la Parola di Dio con i simboli della regalità: la porpora della pergamena, e l'oro e l'argento al posto dell'inchiostro. Il prodotto librario che ne deriva, soprattutto quando esso fosse destinato all'uso liturgico, viene così ad assumere una valenza simbolica altissima, e si presenta come espressione di fede e di venerazione verso il libro sacro e soprattutto verso quanto il libro stesso contiene e trasmette.

L'uso della porpora e dell'oro per la confezione dei codici continua ovviamente anche oltre l'età tardo antica, anche se proprio nel Medioevo esso si riduce talvolta ai soli capilettera o agli apparati decorativi: è il caso del nostro codice, dove per l'appunto, quasi per una forza di inerzia, riaffiora quest'uso simbolico, benché in misura limitata.

Marco Navoni

L'EVANGELIARIO DI PIETRO CASOLA

Evangelario ambrosiano

BIBLIOTECA DEL CAPITOLO METROPOLITANO DI MILANO

ms. II-E-01-020 (*olim* D-2-37)

membr., mm 420x350, cc. I, 24.

Legatura in pelle rossa su cartone.

L'Evangelario qui presente è prezioso sia in sé, come manoscritto miniato dei primi anni del XVI secolo, sia per la personalità che volle produrlo e donarlo al Capitolo Metropolitano: il canonico Pietro Casola, figura interessante, che tanto si distinse nel panorama del proprio tempo da essere ricordato da Enrico Cattaneo come «migliore nostro liturgista del secolo XV»; e davvero lo fu, in particolare per la tradizione della Metropolitana, che ha tramandato con sicurezza e precisione. La sua attività «fu nota e

studiata già dai dotti del Seicento, quali il du Verdier, il Possevin e il Puricelli»; tanto da venire considerato – osserva Marco Navoni ricordando l'Argelati – «vir in ecclesiasticis ceremoniis eruditissimus». L'*Evangelario* membranaceo, dalle dimensioni interessanti (mm 420x350), risulta composto da 25 fogli il cui testo è disposto su 14 linee, con varianti dovute alla presenza delle miniature e di notazione musicale.

Le cornici con motivi floreali e lo stemma del Casola accompagnano il testo evangelico, e all'inizio della pericope un piccolo quadro, sempre disposto all'interno del campo scrittorio in una sottile cornice in oro, ne illustra il contenuto: ecco dunque narrati, anche per immagini, la visita dei Magi, il martirio di santo Stefano, l'Annunciazione, la Risurrezione, un Cristo coronato di spine, un altro Cristo raggiato, la discesa dello Spirito Santo su Maria e sugli apostoli, i santi Gervasio e Protasio, Pietro e Paolo, la natività di Maria, una dedicazione di una chiesa, la presentazione di Gesù al tempio, i santi Simeone ed Anna.

Accompagnano infine il manoscritto alcune indicazioni manoscritte di Francesco Castelli, «infaticabile raccoglitore di memorie ecclesiastiche e civili» del XVI secolo: esse contengono la *Rubrica Evangeliorum* e le *Norme* per il canto del Vangelo con l'indicazione del testo da cui sono tratti i singoli brani da proclamare.

Il manoscritto “parla”, in sintesi, di tutto questo: del profondo rinnovamento degli anni fra il XV e il XVI secolo; dell'opera di sistematizzazione liturgica attuata dallo stesso Casola; della sua avvincente vita e della sua personalità; dell'avvicinarsi, anche nella chiesa di Milano, di numerose e complesse figure istituzionali. E in queste fitte ed umane trame è pur sempre presente, in maniera silenziosa ma capace di ispirare meditazione e preghiera, l'annuncio del Vangelo.

Stefano Malaspina

Sala 113

Il “Libro” per la liturgia

IL LIBRO TRASMESSO

«Nei libri sacri, infatti, il Padre che è nei cieli viene con molta amorevolezza incontro ai suoi figli ed entra in conversazione con essi; nella parola di Dio poi è insita tanta efficacia e potenza, da essere sostegno e vigore della Chiesa, e per i figli della Chiesa la forza della loro fede, il nutrimento dell'anima, la sorgente pura e perenne della vita spirituale. Perciò si deve riferire per eccellenza alla sacra Scrittura ciò che è stato detto: “viva ed efficace è la parola di Dio” (*Eb* 4,12), “che ha il potere di edificare e dare l'eredità con tutti i santificati” (*At* 20,32; cfr. *1 Ts* 2,13)» (*Dei Verbum*, 21)

L'Evangelario diventa il Libro *trasmesso*, fa ascoltare la parola dell'incontro. Esso inquieta l'uditore della Parola che si lascia affascinare dall'itinerario della mostra. Il Libro è trasmesso per curare le nostre ferite e produrre nuove guarigioni, nel corpo e nell'anima. Il Vangelo dona alla chiesa e alla società una Parola che nutre pensieri e azioni di speranza e di fraternità. Ecco tutto ciò che è contenuto nel Libro. Per questo la Chiesa tiene con estremo onore il Vangelo. Anche oggi dedica fantasia, intelligenza e risorse per far risplendere la sovrana bellezza del Libro della vita. La presenza del Libro che annuncia la Parola vivente si pone con lo stesso onore accanto alla presenza dell'Eucaristica. Perché l'uomo vive di un Pane che è parola e di una Parola che si fa carne. L'uomo vive di Pane e di Parola: il pane quotidiano che trova nel “corpo

eucaristico” il sapore della condivisione e del sacrificio; la Parola con cui Dio “entra in conversazione” con il nostro spirito e gli dà nuovi significati per vivere. La straordinaria bellezza degli evangelieri antichi e la creatività espressa dagli artisti nel *Nuovo Evangelario Ambrosiano* ci narra la storia della Parola che si fa arte e dell’Arte che si fa pane per nutrire lo spirito dell’uomo. Perché anche l’anima ha fame della bellezza della Parola per ricevere la vita in abbondanza.

+ Franco Giulio Brambilla

L'Evangelario di Paolo VI.

Volume stampato dall’Officina Bodoni di Verona, in 300 esemplari, nel 1965; contiene le letture e i Vangeli secondo il *Missale Romanum* del 1962, tradotti in lingua italiana. Noto ai fedeli e al mondo intero perché depresso sulla nuda bara in legno chiaro di Paolo VI, il 12 agosto 1978, durante i suoi funerali, svoltisi con un cerimoniale semplice e toccante, per la prima volta dopo secoli; in seguito è stato utilizzato anche per le esequie di Giovanni Paolo I e di Giovanni Paolo II. Paolo VI consegnò in dono questo volume ai vescovi italiani che partecipavano alla prima assemblea post-conciliare della CEI, il 23 giugno 1966: atto che si inscriveva in uno dei tanti consimili del “papa dei gesti”, ed era volto a richiamare l’attenzione di tutte le diocesi italiane sulla valorizzazione della Parola di Dio nella celebrazione eucaristica, secondo il dettato del Concilio Ecumenico Vaticano II. L’Evangelario - ossia il libro liturgico con i brani dei Vangeli letti durante le solennità cristiane - ci fa presente che Montini è insieme il papa dell’evangelizzazione e il papa della liturgia. Ne ricordiamo i viaggi apostolici nei cinque continenti, che hanno aperto un’epoca nuova nella pastorale dei pontefici; e la promulgazione di documenti fondamentali come l’esortazione *Evangelii Nuntiandi*, del 1975; in essa Paolo VI dichiara che i grandi obiettivi del Concilio Vaticano II «si riassumono, in definitiva, in uno solo: rendere la Chiesa del XX secolo sempre più idonea ad annunziare il Vangelo all’umanità del XX secolo». Questo Evangelario è dedicato al card. Giulio Bevilacqua, grande amico e maestro di Montini, che gli trasmette un appassionato amore per la liturgia. Le caratteristiche più pregnanti della coscienza liturgica di Montini - il profondo senso del mistero pasquale, della tradizione e della necessità di adattarla alla cultura moderna, i suoi costanti sforzi (come educatore dei giovani universitari negli anni '20-'30 e poi come arcivescovo ambrosiano e pontefice) per dare una vera educazione liturgica al popolo cristiano, la sua sensibilità vivissima per la bellezza dei riti - si sono trasfuse nella riforma liturgica donataci dal Concilio. Il 7 marzo 1965, nell’omelia durante la prima messa celebrata secondo il nuovo rito, nella chiesa romana di Ognissanti, Paolo VI riassume così il significato liturgico e missionario del Vangelo: «La parola del Signore[...] è evidente che desideriamo acquisirla, introdurla dalle orecchie al cuore, ascoltarla interiormente, fissarla in noi, farne come una provvista di energie per l’intelletto e il cuore, osservarla sempre nella pratica, viverla».

Giselda Adornato

“Nella liturgia appare che *la Bibbia è il libro di un popolo e per un popolo*; un’eredità, un testamento consegnato ai lettori, perché attualizzino nella loro vita la storia di salvezza testimoniata nello scritto... Questa mutua appartenenza fra popolo e Sacra Scrittura è celebrata in ogni assemblea liturgica, la quale, grazie allo Spirito santo, ascolta Cristo,

poiché è Lui che parla quando nella Chiesa si legge la Scrittura e si accoglie l'alleanza che Dio rinnova con il suo popolo. Scrittura e liturgia convergono, dunque, nell'unico fine di portare il popolo in dialogo con il Signore e all'obbedienza alla volontà del Signore”.

Benedetto XVI, Omelia di chiusura della XII Assemblea Generale Ordinaria del Sinodo dei Vescovi, Roma 26 ottobre 2008

Sala 114

Arte nel nuovo Evangelionario Ambrosiano

L'unico grande desiderio della mia vita è quello di donare il Vangelo. Perché il Vangelo è vita, è salvezza, è annuncio e realizzazione di gioia. Desidero consegnare il Vangelo come il tesoro più prezioso: un libro da leggere col cuore, da venerare con affetto, perché è Cristo stesso, il Verbo di Dio.

La realizzazione del nuovo Evangelionario Ambrosiano

Per volere del Cardinale Dionigi Tettamanzi in questi ultimi anni il cammino per il completamento della revisione del Rito Ambrosiano secondo le indicazioni del Concilio Vaticano II è ripreso con un forte impulso. Il frutto più maturo è il Lezionario Ambrosiano rinnovato che, insieme all'assunzione della nuova traduzione CEI della Sacra Scrittura, ha adottato, a partire dall'Avvento 2008, un ordinamento delle letture che recupera l'antichissima tradizione propria della Chiesa di Milano, dischiudendo con più larga abbondanza alla preghiera della Chiesa il tesoro delle Sacre Scritture. La pubblicazione dei volumi del Lezionario Ambrosiano ha attinto con cura al tesoro iconografico legato alle terre di appartenenza al Rito, spaziando con ampiezza nelle forme artistiche delle diverse epoche. I tempi di realizzazione non hanno permesso però di commissionare opere contemporanee appositamente pensate e volute per un libro liturgico.

Nell'autunno del 2009 il Cardinale Tettamanzi ha deciso di dare avvio all'ideazione del progetto per un nuovo Evangelionario in dialogo con l'arte contemporanea, scegliendo di seguire direttamente i lavori attraverso la sua segreteria particolare. La realizzazione del nuovo Evangelionario Ambrosiano è venuta a coincidere con la fine del mandato del cardinale Tettamanzi, desideroso di lasciare come dono significativo a ciascuna parrocchia e rettoria ambrosiana un libro dei Vangeli “preparato e ornato con la massima cura”. A tale intenzione si è associato l'obiettivo di rilanciare “un'idea forte di committenza”, rivolgendo l'attenzione alle produzioni oggi più riconosciute e stimate nel mondo dell'arte. Ecco le parole stesse del cardinale Tettamanzi: “La Chiesa torna a essere committente, con coraggio, consapevolezza, rispetto, così come lo è stata nel passato. E ogni commissione presuppone con i vari interlocutori un confronto aperto, una ricerca per comprendere le ragioni, i linguaggi e il dono dell'altro in vista di un obiettivo comune. La Chiesa vuole giocare in questa impresa con la sua identità, il suo volto, la tradizione e la storia di cui è portatrice, in una parola con il Vangelo di cui intende essere trasparente testimone; ma vuole anche riconoscere la piena titolarità dell'arte con la sua soggettività, il suo linguaggio, con quello che riesce ad esprimere oggi dell'umano e che sfugge ad ogni altra forma di rappresentazione” (Milano, 23 settembre 2010).

La Commissione nominata dall'Arcivescovo per condurre a termine l'opera da lui voluta ha visto chiamate a raccolta la competenza biblico-liturgica, insieme a quella artistica e grafica. Il coordinamento da parte dello stesso segretario dell'Arcivescovo ha significato con chiarezza l'interesse del presule a seguire direttamente le diverse fasi del lavoro. Il primo incontro è avvenuto presso il Palazzo Arcivescovile il 19 marzo 2010. Il dibattito all'interno di tale Commissione ha subito evidenziato la necessità di un'ampia riflessione che superasse i confini della Diocesi, aprendosi al confronto con esperienze nel settore almeno a livello europeo. Da ciò l'opportunità di organizzare, con il coinvolgimento dell'Ufficio Liturgico e dell'Ufficio per i Beni Culturali della Conferenza Episcopale Italiana e il sostegno delle Istituzioni civili, un Convegno di studio per i successivi 23 e 24 settembre presso il Museo Diocesano di Milano e Villa Panza di Varese. Grazie alla presenza di esperti a livello internazionale si è conseguito l'obiettivo di indagare la tradizione per raccoglierne con intelligenza la preziosa eredità, senza trascurare il confronto con alcune realizzazioni artistiche contemporanee e con aspetti decisivi come la grafica e il design.

Alla luce dei contributi raccolti, si è cominciato a concretizzare l'obiettivo. Con l'intenzione di circoscrivere l'incarico a un numero limitato di persone, per potere ottenere una maggiore omogeneità rispetto ad altre recenti esperienze e per potere seguire direttamente le fasi di lavorazione, sono stati individuati alcuni artisti di generazioni diverse nell'area di coloro che operano prevalentemente con la pittura, volendo proporre una gamma stilistica che permetta una certa varietà di interpretazioni. Tra essi è stato scelto anche un fotografo, con il desiderio di aprirsi a criteri illustrativi oggi adottati da molti autori. Fra i numerosi artisti presi in considerazione, per diverse ragioni la scelta di coloro ai quali affidare il commento visivo ai testi evangelici è caduta su Mimmo Paladino e Nicola De Maria, due pittori che hanno conseguito la loro iniziale notorietà negli anni Settanta nell'ambito della cosiddetta "Transavanguardia", e che in seguito hanno proseguito manifestando una spiccata e differente personalità, nell'interpretare la forza del segno di ascendenza figurale e la qualità di un colore che risuona per il suo timbro intenso, su Ettore Spalletti, artista che fonda la sua indagine formale in elaborazioni pittoriche e d'ambiente in cui la delicatezza e la peculiarità del pigmento è il fattore determinante nel creare uno spazio-luce, su Nicola Samorì e Nicola Villa, autori di una più giovane generazione, segnalatisi come interpreti anche di soggetti legati a tematiche sacre. A completare la squadra degli artisti coinvolti nel progetto è Giovanni Chiamonte, che da anni è riconosciuto come uno dei fotografi italiani più originali e competenti; a lui è stato affidato il compito di introdurre con alcune tavole le sezioni in cui è suddiviso l'Evangelario, secondo la scansione propriamente ambrosiana che articola l'anno liturgico in Mistero dell'Incarnazione, della Pasqua, della Pentecoste, aggiungendovi il Santorale. Per offrire agli artisti un aiuto, il liturgista e un gruppo di biblisti, interpellati al di fuori della Commissione, hanno predisposto schede sintetiche che, per ogni pericope da tradurre in immagine, offre informazioni essenziali sul suo uso nell'ambito delle celebrazioni insieme a un'esegesi accurata e a qualche possibile rilettura applicativa.

I singoli brani sono stati affidati a ciascuno degli artisti, immaginando di ottenere risultati singolarmente compiuti, nel rispetto delle specifiche qualità dei singoli interpreti e delle caratteristiche del brano e dei passaggi che si vogliono particolarmente evidenziare. Tale attribuzione ha tenuto conto dei caratteri formali e stilistici degli autori nei loro lavori a oggi noti e di linee-guida di carattere teologico e liturgico fornite dalle rispettive competenze. Con il conferimento dell'incarico si è intrapreso un dialogo

costante con ciascuno degli autori, mediante visite negli studi e consigli per la realizzazione delle opere sia dal punto di vista tecnico, sia per quanto riguarda gli elementi simbolici da esaltare.

Il progetto sarà ultimato con la rilegatura e la donazione al Duomo di Milano, da parte del Cardinale Tettamanzi, degli originali qui in mostra e del testo a stampa a tutte le Parrocchie e alle più significative realtà pastorali dell'Arcidiocesi di Milano e del Rito ambrosiano. Nella notte di Natale di quest'anno per la prima volta nella Cattedrale e in tutte le chiese della Diocesi e del Rito l'Evangelario inizierà a essere usato nella celebrazione dei divini misteri.

Commissione per il nuovo Evangelario Ambrosiano

Le coperte

Vangeli della Risurrezione e Letture vigiliari

Sala 115

Mistero della Incarnazione del Signore

Verbum caro factum est

Chiesa ed arte contemporanea

Dopo tanti anni di estraneità, la Chiesa sembra avere ritrovato un rinnovato interesse per l'immagine. Sin dagli inizi della sua nascita, la Chiesa ha cercato di annunciare il Vangelo non solo attraverso la parola, ma anche grazie a immagini, che potessero diventare un luogo di testimonianza di fede, e quindi di evangelizzazione. Da questa ricerca sono nate alcune tra le opere più importanti della nostra civiltà. Se sono oggi considerate "opere d'arte", come suggerisce l'estetica kantiana, al tempo in cui furono prodotte erano espressioni di fede di una comunità credente.

Dopo secoli di divaricazioni e di fratture, con il Concilio Vaticano II l'attenzione al mondo dell'arte è sempre stata crescente. Nel 1964 Paolo VI, nel celebre incontro con gli artisti della Cappella Sistina nel 1964, con toni accorati afferma: "Noi abbiamo bisogno di voi". La stessa preoccupazione attraversa la lettera agli artisti di Giovanni Paolo II nel 1999, definendo l'arte come ponte verso il mistero. Malgrado questa attenzione sia stata più volte rinnovata anche da Benedetto XVI, il rapporto si è troppo spesso esaurito in ammiccamenti e in fugaci tentativi. È spesso mancata una vera e propria frequentazione. Se da un lato nel Novecento abbiamo assistito a sincere aperture e a slanci generosi, dall'altro lato non sono mancati timori e cautele.

In un mondo sempre più secolarizzato, in cui la relazione tra esperienza artistica e pratica confessante sembra fragile e incerta, come è possibile elaborare immagini che parlino al credente di oggi? È questa una delle critiche più frequenti a quanti desiderano contemplare un'alba rinnovata che parli di un nuovo rapporto tra arte e fede. Molto spesso il desiderio di ripiegarsi sulle rappresentazioni dei secoli passati è molto forte. Il fascino di una riesumazione archeologica nasconde probabilmente la fatica della Chiesa nel trovare un linguaggio capace di interpretare la contemporaneità. La nostalgia del tempo perduto è sempre alla porta. Se questo atteggiamento denuncia una sfiducia nel Vangelo e nella sua capacità di entrare nei processi culturali del nostro tempo per fecondarli e vivificarli dall'interno, dall'altro lato l'obiezione va presa sul serio. Il

rischio di creare “belle immagini” ma lontane da una prospettiva di fede non è solo teorico. Spesso emerge la sensazione di vivere una situazione di stallo, di assistere ad atteggiamenti di circospezione e di timore. La prudenza diventa immobilità, stasi, incapacità di aprirsi.

Contro questi pericoli, la scelta di percorrere la via della contemporaneità corrisponde coerentemente al desiderio della Chiesa di oggi di incarnarsi compiutamente nella cultura del proprio tempo, per testimoniare, anche grazie all’immagine, il mistero di Dio nella sua pienezza e ricchezza di senso, traducendolo nelle forme espressive del nostro tempo, senza tradire lo spirito di una tradizione dalla quale siamo portati come nani sulle spalle di giganti.

Da questo impegno di essere fedeli allo spirito del proprio tempo è nato il nuovo Evangelionario Ambrosiano. Per questa realizzazione, a ogni artista è stato chiesto un compito molto difficile: quello di saper trasmettere, attraverso l’immagine, il mistero del Dio della vita, nella finalità di aiutare il credente ad aprirsi al trascendente. In questo senso, gli artisti, prima di mettersi al lavoro e di elaborare le diverse immagini, si sono lasciati accompagnare dal punto di vista biblico e teologico. A ciascuno è stato richiesto un profondo atteggiamento di umiltà, la disponibilità ad entrare in quell’orizzonte di senso, al di fuori del quale può farsi solo un narratore di *historiae*, di affascinanti racconti, ma senza parlare realmente di quello per cui è stato chiamato a raffigurare. In questo senso, gli artisti hanno dimostrato grande disponibilità nell’immergersi nelle profondità del testo biblico. Se troppo spesso, infatti, l’arte contemporanea risulta vuota, artificiosa e priva di contenuti, in questo caso l’artista ha accettato la sfida di incarnare, attraverso forme e colori, i principali episodi evangelici, non tanto per illustrarli, ma per aiutare l’uomo di oggi a entrare nel mistero di vita nuova che custodiscono, nella realtà del Cristo vivente, i cui misteri continuano a compiersi nello scorrere della storia.

Andrea Dall’Asta

Sala 116

Mistero della Pasqua del Signore

Resurrexit sicut dixit

GIOVANNI CHIARAMONTE

“Io sono fotografo: sono quindi un uomo la cui identità è scrivere con la luce grazie ad una macchina; un uomo il cui compito è rappresentare il mondo e il modo in cui l’uomo abita il mondo, attraverso un’immagine sindonicamente impressa dall’energia primigenia della natura stessa che la scienza, la tecnica, l’industria in secoli di elaborazione e di evoluzione mi consentono oggi di utilizzare in piena libertà creativa”. Così si “fotografa” Giovanni Chiaramonte.

C’è qualcosa di impegnativo e di molto ambizioso dentro la ricerca tecnica sull’immagine condotta da Giovanni Chiaramonte. Essa non è fine a se stessa, presuntuosa nel mostrarsi oggettivamente perfetta per ripiegarsi, accontentandosi, su una seduttiva bellezza puramente esteriore che finirebbe per mascherare un “vuoto”, e dunque ingannare, ma essa ha la pretesa di condurre alle soglie e dentro il cuore del mistero dell’uomo, della vita e, più nel profondo, di Dio stesso.

“Scrivere con la luce” diventa quindi per l’artista la propria identità, il proprio modo per rivelarsi, farsi conoscere e coinvolgere l’altro in una relazione che non è semplicemente estetica, ma si fa dialogo, interrogativo, confronto, scontro ed incontro. Solo così la luce

“scrive” o meglio “imprime” rendendo indelebile un linguaggio che si fa voce del mondo, dell’uomo, del cosmo. E lo fa in maniera “sindonica” cioè frutto di un’energia primigenia che appartiene certamente alla natura, ma soprattutto grazie anche ad un’energia altrettanto “originante” che abita l’anima dell’uomo e che è la sorgente vera della sua creatività e della sua libertà. Giovanni Chiaramonte fotografa “luoghi”, ma il suo sguardo va “oltre il luogo” per scoprirne l’identità, ascoltarne la voce, indagarne le “presenze”.

Quasi a voler allargare lo sguardo non solo degli occhi, ma soprattutto dell’anima spesso Chiaramonte non si affida ad un’unica immagine, seppur singolarmente significativa, ma ad una sequenza, ad un dittico o ad un trittico di scatti che proprio nel loro essere distinti, generano una grande unità di senso dalla profonda efficacia narrativa e dall’intensa capacità comunicativa e coinvolgente. Anche il formato quadrato, derivato dal negativo 6 x 6, che l’artista predilige e a cui spesso si affida diventa significativo: celebra il fondamentale ed insostituibile rapporto tra cielo e terra, tra uomo e Dio. Nella tradizione iconografica il quadrato è metafora del tempo dell’uomo, nell’immagine di Chiaramonte la medesima forma diventa anch’essa “luogo” e “storia” dentro la quale, proprio nella ricerca dell’”oltre” rispetto al visibile fotografato, nella volontà di trascendere l’oggetto fissato tecnicamente nel tempo, lo stesso “Invisibile Dio” si manifesta e si fa incontro all’uomo.

Le sue immagini sono luoghi per l’”Incarnazione e dell’Incarnazione” dove il silenzio dei paesaggi celebra l’attesa e il desiderio dell’incontro; gli oggetti evocano brandelli di vita testimoni di una “Presenza” avvertita e ricercata; l’uomo diventa protagonista di una storia intessuta di trame che lo relazionano agli altri e lo aprono all’ “Altro”.

Questa capacità delle immagini di Chiaramonte di farsi “profetiche”, spazi interiori in cui la “Parola” che cerca l’uomo di sempre e lo salva, trova un’eco di straordinaria intensità e pienezza, rende ragione del fatto che, per la prima volta, il linguaggio della fotografia d’arte si accompagna alla stessa “Parola” ed entra a pieno titolo nel libro liturgico per eccellenza che è l’Evangelario.

Anzi, nel progetto del Nuovo Evangelario per la Chiesa Ambrosiana, la fotografia di Chiaramonte assume un ruolo unico ed importante. Come i grandi portali delle antiche cattedrali ricchi di immagini e simboli, aprendosi, introducono il fedele al “Mistero di Cristo” indicandogli la via che lo porta diritto all’altare della celebrazione, luogo dell’incontro, così le “evocative suggestioni” fissate dall’obiettivo fotografico di Chiaramonte, della stessa “Parola” che annuncia il “Mistero”, ne scandiscono e celebrano i tempi liturgici.

L’artista, nelle doppie pagine a lui affidate, gioca con sapiente equilibrio grafico, ottenendo uno stretto e significativo connubio tra immagine e Parola: quest’ultima, scritta, ha la stessa funzione dell’obiettivo fotografico ed apre il nostro sguardo a contemplare il suo compiersi nell’agire di Dio evocato e nell’immagine stessa.

Domenico Sguaitamatti

GIOVANNI CHIARAMONTE

Nato nel 1948 a Varese da genitori siciliani, vive a Milano. Inizia a fotografare alla fine degli anni Sessanta, affermandosi nella fotografia di architettura e di paesaggio. Chiaramonte si concentra sulla relazione tra contesto e uomo che indaga con l’occhio curioso di un esploratore, per il quale ogni dettaglio, sia esso un’architettura, un paesaggio, un volto o un oggetto, nasconde un significato, un enigma.

In particolare, l'architettura diventa la chiave di lettura per cogliere le trasformazioni della città come dimostra il progetto Atlante italiano 003. Ritratto dell'Italia che cambia, con l'indagine di due regioni, la Calabria e la Sicilia, e la mostra L'altro_ Nei volti nei luoghi, in cui racconta Milano e Palermo, attraverso i quartieri in cui è radicata la presenza di immigrati.

Per Chiaramonte ogni opera è testimonianza del passare della storia. Gli edifici costruiti dall'uomo sono da lui concepiti non come forme innalzate nella tridimensionalità dello spazio, ma come enigmi senza fine gettati nello scorrere del tempo, come afferma in occasione di Cantiere d'autore nel 2006 quando, insieme ad altri autorevoli fotografi, riprende la progressiva costruzione del Maxxi, Museo nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma, progettato da Zaha Hadid e inaugurato nel 2010. Allo stesso modo, nella mostra In Berlin presso la Triennale di Milano nel 2009 svela e rivela le origini di Berlino, città che inizia a conoscere nel 1983 e a cui dedica anni di lavoro, attraverso le architetture simbolo della sua storia. Esposte nelle più importanti gallerie europee e americane, tra cui il Deutsches Architekturmuseum di Francoforte, il Museo di Arte Contemporanea di Caracas, la Triennale di Milano, la Biennale di Venezia, le sue immagini berlinesi hanno fatto il giro del mondo.

Chiaramonte è autore di numerosi volumi - Giardini e paesaggi (1983), Terra del ritorno (1989), Penisola delle figure (1993), Westwards (1996), Ai confini del mare (1999), Milano. Cerchi della città di mezzo, (2000), Pellegrinaggi occidentali (2000), Frammenti dalla Rocca-Cefalù (2002), Dolce la luce, (2003), Abitare il mondo: Europe (2004), Berlin. Figure (2004), Attraverso la pianura (2005), Senza foce (2005), Come un enigma_Venezia (2006), Nascosto in prospettiva (2007). Chiaramonte fonda e dirige collane di fotografia per Jaca Book, Federico Motta Editore, Società Editrice Internazionale ed Edizioni della Meridiana, Ulteya-Itaca. Dal 1984 al 1998 insegna Storia della Fotografia e Storia della Visione Ottica, rispettivamente alla Civica Scuola di Fotografia e alla Civica Scuola di Cinema di Milano e ha ricoperto importanti ruoli anche in ambito accademico: nel 1998 tiene il corso Fotografare la Città alla Facoltà di Architettura di Darmstadt; dal 2000 al 2003 insegna Drammaturgia dell'Immagine alla Facoltà Teologica di Sicilia e dal 2004 al Master di Fotografia presso Forma a Milano; dopo le Università di Palermo e di Parma, è attualmente docente di Storia e Teoria della Fotografia allo IULM di Milano. Dal 1994 al 1997 è fotografo ufficiale delle mostre della XIX Triennale. Nel 1996 è presente con una sezione di fotografie sull'identità italiana nella sezione di Italo Rota alla XIX Esposizione Internazionale, nel 2000 con l'allestimento di Pierluigi Nicolin. Con elementi architettonici di Enzo Mari, espone la personale *Milano. Cerchi della città di mezzo*. Nel 2002 cura la sezione di fotografia della mostra *Le città in/visibili*. Il 25 ottobre 2005 gli viene conferita la laurea Honoris Causa in Architettura dall'Università degli Studi di Palermo. Nel 2006 gli viene assegnato il Primo Premio Friuli-Venezia Giulia per la Fotografia e nel 2007 l'Oscar della Fotografia di Benevento.

Nicola De Maria

Nicola De Maria è un artista campano scelto da Achille Bonito Oliva nel gruppo della Transavanguardia nel 1978, insieme a [Sandro Chia](#), [Francesco Clemente](#), [Enzo Cucchi](#) e [Mimmo Paladino](#). Il suo lavoro si distingue da quello degli altri artisti per una grande forza espressiva e potenza evocativa, che emerge da un uso sapiente e originale del colore.

Grazie a un brillante e acceso cromatismo, i colori squillanti e pieni di vita danno vita a un mondo solare, pieno di suggestioni oniriche. Nicola de Maria dipinge un cosmo fantastico, abitato da immagini di giocosa fantasia. In questo senso, l'artista riprende una linea pittorica del Novecento che va dal mondo visionario di Paul Klee a quello di Osvaldo Licini, per rielaborare le diverse suggestioni all'interno di un'articolazione visiva del tutto personale. L'artista fa emergere la propria vena lirica attraverso apparizioni, quasi fossero sogni di un bambino, impastati di nostalgici ricordi, di memorie trasfigurate, di sensazioni che affiorano alla coscienza. Le sue opere sono come un canto del *Magnificat*, un inno gioioso alla vita che mai cessa di fermarsi, di rinnovare la propria fecondità. È una gioia colorata e solare. Non si tratta, tuttavia, di un lirismo di superficie. La forza espressiva della sua opera sembra avere attraversato le contraddittorie esperienze della vita. La sua opera si presenta come un sole che irraggia la luce. Tuttavia, sembra ancora portare la traccia del suo viaggio notturno, del suo corso attraverso le tenebre della notte. Come se Nicola De Maria ci presentasse una gioia che ha attraversato la sofferenza della vita, ma trasfigurandola e amandola. In questo senso, è una gioia che scende in profondità, per emergere in superfici colorate. Nella sua tavolozza i colori assumono valore simbolico.

Le tele di De Maria non sono di carattere descrittivo, ma evocativo. Suggestiscono, alludono. Indicano allo spettatore un cammino perché ricomponga segni e colori negli spazi della propria coscienza. La pittura dell'artista non sembra rivolta a esprimere concetti o dimostrazioni. L'artista sembra piuttosto suscitare liberi sentimenti in cui il bene possa trionfare, riconducendoci a un mondo poetico, fantastico, visionario che muta anche le realtà più tristi in opere sublimi, in una festa di colori. Abbiamo la sensazione di trovarci di fronte ad astrazioni pure, a poesie. In questo senso, le interpretazioni di De Maria sul testo biblico non sono riconducibili a iconografie tradizionali. Se spesso il vangelo usa metafore, De Maria sembra come ammantarle di colori, rivestirle di meditate pennellate dai tratti di grande efficacia espressiva. Di fatto, più che di descrizioni o di illustrazioni del testo biblico, queste opere ne rivelano il contenuto di senso, trasfigurato dalla esperienza religiosa dell'artista. L'arte non è semplicemente didascalica, ma rivelatrice di un mondo interiore.

L'arte è per l'artista slancio vitale, energia che si sprigiona dal colore, la cui forza "spirituale" può risarcire l'uomo dagli orrori e dalle lacerazioni del mondo. Se la realtà è attraversata dalla violenza e dal dolore, in una spirale che l'uomo giustifica attraverso un sistema di ideologie, l'esperienza dell'arte indica invece un passaggio attraverso la notte, il suo silenzio, perché possiamo essere consolati, riconciliati e amati. L'arte assicura la speranza di questa gioia possibile, l'abbraccio a un'alba radiosa. E per De Maria, tutto questo, è dono di Dio.

La tela si trasforma così in una preghiera, la cui profondità ci dischiude a una rivelazione che prende forma grazie alla pienezza di un'armonia di colori che "toccano" delicatamente le corde dell'animo umano, come facendole risuonare, nella dolcezza, creando in noi un senso di pace e di riconciliazione, portando il soffio di una luce che trasfigura il mondo che abitiamo. Perché la creazione artistica è un'esperienza spirituale che parla delle origini stesse della vita, nel suo aprirsi all'assoluto. È un'esperienza che si raggiunge attraverso un

abbandono, un lasciarsi investire dal soffio dello spirito. Questo è il senso più profondo della Bellezza. Un abbandono all'abbraccio del Padre.

La tavolozza di De Maria comprende i colori fondamentali, blu, rosso e giallo, per poi ampliarsi nelle note dell'arancione, del verde, dell'azzurro. Dal blu di notti cristalline, i colori si convertono alla calda luminosità dorata del giorno, passando attraverso i toni intermedi. Si tratta di modulazioni cromatiche, in cui l'artista si abbandona, come in un tuffo in un mondo intimo, interiore, personale. E le tavole di De Maria ci appaiono come smalti medioevali colorati, come preziose testimonianze di un passato che rivive nella festa del colore.

Andrea Dall'Asta

Nicola De Maria

Nasce a Foglianise, in provincia di Benevento, il 6 dicembre 1954. Da ragazzo si trasferisce a Torino, dove vive e lavora tuttora. Si iscrive alla Facoltà di Medicina, proseguendo gli studi di specializzazione in Neurologia, professione che non eserciterà mai per dedicarsi all'arte. Dopo essere passato da una breve esperienza fotografica, dal 1975 inizia una prolifica produzione di disegni su pagine di quaderno, prima in matita e poi a pastello, olio e acquerello.

De Maria ha ricoperto un ruolo fondamentale in tutte le numerose mostre collettive organizzate da Achille Bonito Oliva sulla Transavanguardia. Il pittore, inizialmente incluso in questo contesto, ben presto però se ne separa, per sviluppare un linguaggio puramente astratto che nel corso degli anni attinge sempre più a una dimensione spirituale e attraverso cui ogni opera diventa una sorta di preghiera personale dedicata a "un Dio che è delicatezza e non si può calpestare". Il principale strumento espressivo della poetica di De Maria è l'uso del colore, sempre vivo e intenso. L'artista ne indaga gli effetti emotivi e sensoriali dipingendo su superfici che possono variare dall'intera stanza, per cui recupera anche le antiche tecniche utilizzate dagli antichi maestri dell'affresco, al piccolissimo supporto.

È proprio il colore a definire lo spazio pittorico, sia esso di grande o piccolo formato, come fosse un universo variopinto e multicolore fatto di segni, elementi figurali e, talvolta, di parole scritte. Fiori, lune e stelle emergono da fondi astratti, spesso monocromi, costruendo scenari meravigliosi che accolgono e avvolgono lo spettatore in un'atmosfera intima e serena, contemplativa e poetica allo stesso tempo. L'esperienza pittorica ne diventa l'unico mezzo per esprimerla tanto che lui stesso si definisce: "Uno che scrive poesie con le mani piene di colore".

Nel 1977 realizza il primo dipinto murale a Milano, al quale ne segue un altro per la Biennale di Parigi dello stesso anno; negli anni Ottanta l'artista dipinge vari spazi espositivi. Tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta si afferma a livello internazionale e partecipa a importanti esposizioni tra cui le Biennali di Venezia (1980, 1988, 1990), la Documenta 7 di Kassel (1982), la XVI Biennale di San Paolo (1980), la Biennale di Sydney (1986) e la Quadriennale di Roma (2003-2005). Retrospective del suo lavoro si sono svolte al Museum Haus Lange di Krefeld (1983), alla Kunsthalle Basel di Basilea (1983), al Kunsthhaus di Zurigo (1985) e al Seibu Museum of Modern Art di Tokyo (1988). Nel 1991 il Musée des Beaux-Arts di Nîmes gli dedica la grande retrospettiva Nicola De Maria. Testa orfica. Partecipa inoltre alla recente retrospettiva sulla Transavanguardia Italiana tenutasi presso il Castello di Rivoli nel 2003. Nell'anno successivo ha avuto luogo una sua importante mostra al MACRO

(Museo d'Arte Contemporanea) di Roma dal titolo Nicola De Maria. Elegia cosmica, a cura di Achille Bonito Oliva.

Mimmo Paladino

Paladino ha dimostrato di muoversi su tutti i fronti in cui l'arte crea immagine, ritrovando sintonia con vocabolari formali di altre epoche e con la loro sopravvivenza nel nostro tempo, un dialogo che non si arresta e che dimostra la continuità del segno al di là dei confini espressivi e dei contorni culturali della specifica epoca. Questo ricorrere a diverse trame, a figure che affiorano da motivi e mondi diversi, a stili che si intrecciano all'interno di un fare che li riunifica, ha permesso a Paladino di conquistare un modo inequivocabilmente suo, che non è eclettico, ma sa rapportarsi ai modi e alle memorie di episodi dell'arte del passato a disposizione dell'artista del presente. In questo tracciato, aperto a suggestioni, memorie, riflessioni svolte attraverso la diretta applicazione dell'operato artistico all'invenzione di "figure", dove maschere e volti, lacerti di corpi e di impronte figurative si uniscono ad allusioni a oggetti, di natura quotidiana o simbolica, perfino storica o archeologica, in cui l'oggettività si combina con l'apparizione, Paladino ha lasciato spesso affiorare una possibile qualità sacra, religiosa o spirituale, delle immagini e delle loro situazioni, secondo le innate condizioni in cui l'umano manifesta il desiderio di superare i confini ristretti della materialità.

Questa occasione di collaborazione ha sicuramente fornito ulteriori ipotesi di lavoro, che Paladino ha accolto e rielaborato offrendo una gamma di interventi anche apparentemente diversi fra loro, uniti però dal bisogno di accostare il singolo testo evangelico e di lasciare che in qualche modo esso parlasse nuovamente a lui, per poterlo sintetizzare, secondo la sua originale e ogni volta nuova possibile scoperta. Le soluzioni figurative, ma anche tecniche, da lui proposte sottolineano come la ricchezza della Parola non smetta di introdurre possibili legami, di carattere orizzontale, inseriti nella catena della storia, e della storia dell'arte nella fattispecie, e verticale, per le manifestazioni immediate delle qualità e delle profondità dei segni simbolici.

In ognuna delle tavole l'immagine concreta, essenziale, da lui proposta, non manca inoltre di ricorrere a motivi simbolici, anche solo accennati, che interpretano qualche aspetto della Scrittura, senza mai essere didascalica o esplicitamente narrativa, come dimostra al massimo grado la sintesi da lui elaborata nel progetto di copertina per l'Evangelario, dove le presenze figurative si associano naturalmente al senso del colore proprio del suo modo di operare pittoricamente.

Francesco Tedeschi

MIMMO PALADINO

Nato a Paduli, in provincia di Benevento, il 18 dicembre 1948, Domenico Paladino, in arte Mimmo, esordisce nel 1968 con la sua prima mostra presso la Galleria Carolina di Portici (Napoli) presentata da Achille Bonito Oliva che, tra la fine degli Anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, lo include nel movimento della Transavanguardia. Paladino contribuisce, insieme ad altri artisti quali Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria a riproporre un linguaggio figurativo, "neoespressionista", riattualizzato attraverso una ricerca formale personale.

Nel 1977 Paladino si trasferisce a Milano, dove inizia a dedicarsi anche al disegno per arrivare, negli anni Ottanta e Novanta, all'incisione e alla scultura. In questo stesso periodo compie diversi viaggi in Brasile che gli permettono di conoscere e approfondire la cultura locale, traendo nuove suggestioni che si materializzeranno in sempre nuovi simboli, oggetti e colori perché "l'arte non è cosa di superficie, non è cosa sociologica, non è tempesta poetica; l'arte è un lento procedere intorno al linguaggio dei segni". Il suo immaginario creativo trae ispirazione

da forme arcaiche di antiche civiltà e dal patrimonio di arte e storia della sua regione. È un artista eclettico, sperimentatore di diversi mezzi espressivi, dalla fotografia alla pittura, dalla scultura alle installazioni. In Paladino, i segni della tradizione astratta e gli elementi figurativi si combinano senza contrasto, partecipando all'universo contemporaneo elaborato dall'artista, creando veri e propri simboli.

Dagli anni Settanta ad oggi Mimmo Paladino partecipa a numerosissime esposizioni. Tra le più prestigiose si ricordano: la mostra itinerante del 1980 tra Basilea, Essen, Amsterdam, e la personale al Badischer Kunstverein di Karlsruhe; nel 1983 l'esposizione alla Fundació Joan Miró di Barcellona a cui prendono parte anche gli altri esponenti della Transavanguardia e alla Tate Gallery di Londra; nel 1988 partecipa alla XLIII Biennale di Venezia. Negli anni Novanta è il primo artista contemporaneo italiano a esporre alla Galleria Nazionale delle Belle Arti di Pechino. Nel 2002 il Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato gli dedica la più completa mostra retrospettiva organizzata da un museo italiano, a cura di Bruno Corà. Nel 2003 partecipa a Transavanguardia 1979-1985 al Museo di Arte Contemporanea Castello di Rivoli (To); nello stesso anno viene scelto come rappresentante dell'arte italiana durante la presidenza italiana a Bruxelles. La scultura equestre Zenith è installata nella piazza della sede del Parlamento Europeo.

Dal 2003 ad oggi espone alla Reggia di Caserta, al Museo Rupertinum di Salisburgo, al Museo Madre di Napoli, alla Galerie Thaddaeus Ropac di Parigi, alla Galleria Civica di Modena, alla Galleria Pelaires del Centre Cultural Contemporani di Palma de Mallorca, alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro a Venezia, all'Ara Pacis di Roma e a Villa Pisani di Stra. Alla fine del 2005 allestisce al Museo Capodimonte di Napoli la grande mostra dedicata al Don Chisciotte di Cervantes che comprende dipinti, sculture, disegni e per cui l'anno successivo produrrà il cortometraggio Quijote. Nel corso della sua lunga carriera realizza, inoltre, scenografie per il teatro, fra cui La sposa di Messina di Schiller a Gibellina nel 1990, Edipo a Colono con cui nel 2004 vince il premio UBU per la migliore scenografia teatrale, OEdipus Rex e Cavalleria Rusticana per il Teatro Regio di Torino nel 2007. Di recente, il 6 aprile 2011, la città di Milano dedica all'artista campano una grande mostra retrospettiva a Palazzo Reale dal titolo Paladino Palazzo Reale curata da Flavio Arensi che include anche l'installazione della celebre Montagna di sale, collocata in piazza Duomo, davanti a Palazzo Reale.

Nicola Samorì

Nicola Samorì è un giovane artista romagnolo che nel panorama artistico italiano, contro una tendenza spesso provocatoria e scandalistica, nell'uso di modalità espressive che affondano stancamente le loro origini nel genio duchampiano, rappresenta un ritorno alla pittura, alla qualità pittorica, alla ricerca formale. Nessuna spettacolarizzazione del lavoro. Nessuna ricerca di sposare effimere mode artistiche. Sin dagli inizi della sua attività artistica, interpretando con grande maestria alcuni capolavori del passato, soprattutto di epoca barocca, ha sempre manifestato una notevole abilità tecnica e al tempo stesso una grande sensibilità nel creare metafore esistenziali, attraverso immagini di grande perfezione formale che non esita poi a "deformare", "straziare", "ferire", in una continua dialettica tra creazione e de-creazione.

L'autore usa tecniche miste: tempere, oli, acquarelli. Spesso utilizza l'incisione sulla quale interviene con diverse tecniche espressive, agendo talvolta con strappi, smontaggi e ri-montaggi fotografici, con aggiunte, sovrapposizioni, colature, combustioni, reazioni chimiche, sfidando i tempi di essiccazione di

colle, di inchiostri su acetato, rame... Aggressioni e abrasioni fanno emergere una stratificazione e una sedimentazione della tela pittorica che, ben lungi dal denunciare un'incertezza formale, fa emergere una complessità di elaborazione che corrisponde a una profonda ricerca di senso, in un passaggio senza soluzione di continuità tra riferimenti antichi e contemporanei.

La rappresentazione delle scene, come ben mostrano le tavole dell'Evangelario, comporta una lacerazione dell'immagine, come se il passaggio attraverso un dolore intimo e interiore sfigurasse la figura. La storia dell'uomo non può essere raffigurata con forme ideali, dai toni rassicuranti e consolatori, come il mondo antico aveva rappresentato, secondo principi di armonia, di euritmia e di proporzione. L'armonia di derivazione classica non regge le atrocità della storia. Sin dalle sue origini, il cammino dell'uomo è un percorso costellato di violenza. Dopo Auschwitz, il concetto di bellezza classico deve essere messo in discussione. Samorì riflette sul concetto di bellezza, non per cancellarlo ma per cambiarlo, per trasformarlo dall'interno. La forma classica deve essere ripensata. In questo senso, per il giovane artista assume fondamentale importanza il concetto di informe. L'immagine non è, infatti, il luogo di rivelazione della bellezza, della "bella forma". Meglio, è come se Samorì partisse dalla "bella forma" per distruggerla, violentarla, deformarla. Sfigurarla. Con questo passaggio all'informe, l'immagine attraversa la pelle del reale, cancella il dato "verista", diventando enigma, rinviando ai fantasmi individuali e collettivi che generalmente allontaniamo dalla coscienza, alle visioni dell'inconscio che emergono prepotentemente, anche se spesso li cancelliamo e li rimuoviamo. Con Samorì ci troviamo di fronte a un paradosso. Se da un lato l'artista mostra la sua abilità, libertà e sicurezza, la sua grande capacità di rappresentare la figura in tutta la sua perfezione formale, dall'altro sembra immediatamente negarla, per lasciare posto a una sensazione di imperfezione, di transitorietà e di caducità. Come se i corpi fossero sul punto di mutare, di riconfigurare la loro forma. Dalla perfezione dell'immagine ci conduce al suo inesorabile dissolversi. Come se l'immagine si costruisse, si configurasse in "forma" e svanisse allo stesso tempo. Impossibile per noi possederla, afferrarla, manipolarla, in quanto dinamica, colta in una continua e incessante mutevolezza.

Contro molta arte contemporanea che si segnala per il suo carattere sciatto e insignificante, una grande ricercatezza e una straordinaria raffinatezza tecnica sono dunque all'origine della forza espressiva di Samorì. Una sfida nei confronti dell'arte del passato, della storia, come se Samorì si immergesse in un mondo antico, ma per ripensarlo e attualizzarlo. Se le sue opere traggono la propria origine dalla citazione, non è dunque per assecondarla, ma per vivificarla dall'interno, perché parli al tempo presente. Se si riconoscono riferimenti contemporanei a Tapiès, a Burri, a Kiefer, non si tratta mai di copiare, di imitare, di scimmiettare gesti espressivi, quanto piuttosto di assimilare e di integrare quanto la modernità ha di nuovo da comunicarci.

L'artista ci accompagna in questo modo in un mondo visionario, in cui l'osservatore è chiamato interrogarsi sul significato dell'immagine, perché ne ricomponga la forma e al tempo comprenda le ragioni della sua dissoluzione formale, del suo sfuocarsi davanti al nostro sguardo. Come se all'interno della bellezza della forma ci fosse una sorta di dolore, di dramma che la lacera dall'interno ma che emerge inesorabilmente in superficie.

Adrea Dall'Asta

Nicola Samorì

Nato a Forlì nel 1977, vive e lavora a Bagnocavallo, in provincia di Ravenna. Diplomato in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, sviluppa un'intensa attività pittorica e scultorea che lo porta ad affinare le più diverse tecniche espressive, fra le quali quella dell'affresco, dell'incisione, della scultura lignea.

La ricerca formale di Samorì parte da una riflessione sulla valenza culturale e simbolica del corpo, per poi concentrarsi sul tema della perdita di identità e del senso di estraneità: i ritratti diventano anti-ritratti, attraverso stratificazione di strappi, graffi, macchie e sbavature che fanno perdere ogni indizio narrativo e descrittivo; emergono da fondi scuri quali corpi dalle forme indistinte e alterate come, ad esempio, i volti tratti dall'arte antica e moderna, in particolare della tradizione ritrattistica del Seicento, sfigurati e resi irriconoscibili cancellandone o trasfigurandone l'aspetto.

Con il medesimo atteggiamento riflessivo e intimista si confronta con il tema del sacro che segna l'intero suo percorso creativo. Nel 2010 ha partecipato alla 14 edizione della Biennale di Arte sacra all'Isola del Gran Sasso d'Italia (Teramo) ed alla mostra Attraverso le tenebre presso la Galleria d'Arte Moderna Raccolta Lercaro di Bologna, per cui ha realizzato una Via Crucis, esposta anche alla Galleria San Fedele di Milano, che dimostra una notevole abilità tecnica nella resa materica dei corpi. Per la stessa istituzione nel 2010 ha esposto una settantina di tavole illustrative del "Discorso della Montagna" tratto dal Vangelo di Matteo alla mostra Imago Christi mentre attualmente è uno dei protagonisti, insieme ad altri artisti tra cui Mimmo Paladino e Nicola De Maria, della collettiva Alla luce della Croce. Arte Antica e contemporanea a confronto, dedicata al tema della Croce e in corso fino al 30 ottobre 2011.

Samorì è considerato uno dei più interessanti artisti contemporanei. Tra le sue numerose mostre in Italia e all'estero si ricordano: Dei Miti Memorie, Central TAFE Gallery di Perth (2003); Classicism Betrayed, Erdmann Contemporary Gallery, di Cape Town (2004); TAC - Un paesaggio chiamato uomo, L'Ariete artecontemporanea di Bologna (2005); Lapsus, Forte Strino di Vermiglio (2006); Not so private. With my tongue in my cheek, Villa delle Rose di Bologna (2008); Sine die, Museo d'Arte Contemporanea di Gibellina (2007); Arte Italiana 1968-2007. Pittura, Palazzo Reale di Milano. Nel 2008 partecipa al 9° Premio Cairo al Palazzo della Permanente a Milano, mentre l'anno successivo presenta il progetto Lo spopolatore al Museo di Riva del Garda e al Forte di Nago, seguito da un'ampia monografica ai Magazzini del Sale di Cervia e negli spazi dell'Antico Convento di San Francesco di Bagnacavallo. Del 2010 sono la mostra personale *La dialettica del mostro* Artecontemporanea di Milano e l'invito al Festival dei due Mondi di Spoleto nella sezione Arte curata da Vittorio Sgarbi. Di recente ha esposto alla LARMgalleri di Copenaghen, alla Christian Ehrentraut Gallery di Berlino e alla Anhaltische Gemaeldegalerie di Dessau. Dal 2007 si dedica a installazioni che prevedono, come nei suoi quadri, la manipolazione di opere celebri.

Ettore Spalletti

L'opera di Spalletti ha una qualificazione implicitamente "spirituale", in quanto tende naturalmente a una forma di trascendenza, rispetto ai materiali di cui pure si nutre e avvale, siano essi la luce della natura o i pigmenti di colore, che vanno a occupare o creare lo spazio nel quale si manifestano. Lo ha sperimentato in tanti lavori che dalla parete vanno ad aprirsi allo spazio, e nello spazio trovano una loro connotazione unitaria, dove il colore recepisce la luce e modifica la sostanza del luogo.

Questa sua tendenza a un'immaterialità che muove dall'impalpabilità del colore si esplicita nella rappresentazione dell'immobilità delle cose, per andare a incarnare un senso di tempo sospeso, allusione d'infinito.

Per il carattere proprio del suo lavoro, tra le letture che sono state commissionate a Spalletti in questo caso vi sono alcuni testi spiccatamente metafisici, oltre al *Frontespizio*, che ha interpretato come momento introduttivo al Libro, ma anche come apertura verso l'esterno, punto di congiunzione tra Parola e spirito.

Rispecchiando il *modus operandi* tenuto nelle realizzazioni di maggiori dimensioni, Spalletti ha saputo trasfondere il portato specifico di un'arte che fonde spazio e colore nella particolare condizione di ogni testo da lui interpretato, riuscendo a trasformare in "ambiente" la stessa pagina che si apre ai nostri occhi. Nello stesso tempo, ogni minima forma che viene a dialogare con il carattere prioritario del colore raggiunge immediatamente la natura del simbolo, di un legame che spinge la forma materiale a rappresentare il senso di una realtà che va al di là del dato visibile e materiale. In tutte le ideazioni di Spalletti emerge così la necessità di leggere l'essenza del colore e del segno in un modo che travalica il foglio, la "materialità" della carta, per andare a sfiorare l'intimità con la dimensione trascendente della Parola, riflettendo, in termini estetici, il carattere insieme visibile e tattile di ogni sua realizzazione.

Una duplice trasformazione che ha del prodigioso e che ci trasporta, volta per volta, in una dimensione altra.

Francesco Tedeschi

ETTORE SPALLETTI

Nasce il 26 gennaio 1940 a Cappelle sul Tavo (Pescara), dove vive e lavora. Pittore e scultore, espone per la prima volta nel 1975 a Roma alla galleria La tartaruga di Plinio de Martiis, con la mostra personale *Rosso bianco verde bianco giallo*, titolo significativo dell'interesse dell'artista per l'uso del colore. Colore, forma e luce, infatti, costituiscono le componenti essenziali dell'arte di Spalletti, attraverso cui le opere sono messe in relazione con lo spazio. L'artista concepisce le superfici come volumi da plasmare: pittura, scultura e architettura sono in continuo dialogo, tanto che è stato coniato il termine di "pittura tridimensionale" proprio per rendere la tangibilità della dimensione spaziale sottesa ad ogni sua creazione.

Tra i colori ama soprattutto il bianco, colore della luce, l'azzurro, colore del cielo e simbolo dell'infinito, il rosa e il grigio, meno l'arancione e il giallo, mentre tra i materiali il legno, la tela, il marmo e le superfici parietali.

Sebbene la ricerca degli ultimi anni di Spalletti si concentri su volumi e superfici di dimensioni maggiori, dando vita a installazioni ambientali come la *Fonte* esposta nel 2006 al Parco d'arte ambientale la Marra a Montemarcello (Sp), il suo percorso creativo appare continuativo e privo di sostanziali mutamenti: "È difficile fare una distinzione tra i lavori degli anni Settanta e quelli di oggi – racconta in una recente intervista - perché li conservo tutti con molta cura; per me è come se non fossero mai finiti. Le opere vivono molto più di noi. Credo che la luce sia un elemento fondamentale, mi dà la sensazione di poter accostare opere diverse. Tutte le mattine,

entrando in studio, provo un senso di meraviglia nel guardarle. Le trovo sempre diverse rispetto al giorno prima. Questa è, in sintesi, la storia di tutto il mio lavoro". (Flash Art, n. 281, marzo 2010).

Nel corso della sua attività, Spalletti espone in tutto il mondo, riscuotendo sempre successo tanto tra il pubblico specializzato e la critica, quanto tra il pubblico più ampio. Vanta numerose esperienze espositive in Italia e all'estero come le collettive *Arte e critica* nel 1981 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, diverse edizioni della Biennale di Venezia (1982, 1993, 1995 e 1997) e di Documenta di Kassel (1982 e 1992), la personale nel 1992 alla galleria Massimo Minini di Brescia. Istituzioni prestigiose gli dedicano mostre personali come il Guggenheim Museum di New York, il Museo di Capodimonte di Napoli, Il Musée d'art moderne et contemporain di Strasburgo, Lo Smak di Gent, il Muhka di Anversa, la South London Gallery di Londra, il Musée d'Art Modern di Parigi, il Kunstverein di Monaco, il Museum Folkwang di Essen, Villa Medici di Roma. La sua personale alla Henry Moore Foundation di Leeds è annoverata dalla rivista statunitense Artforum tra le mostre migliori del 2005.

NICOLA VILLA

“Quello che chiedo alla mia pittura e di riflesso alle mie figure è il cercare di parlare di persone, delle loro relazioni reciproche, e di quelle con lo spazio in cui sono immerse”, così dice di sé Nicola Villa, sintetizzando con efficacia non solo il soggetto principale, non unico, della sua pittura, e cioè “la persona”, ma anche la poetica profonda della sua ricerca creativa indagando le relazioni tra le persone stesse ed il loro interagire con lo spazio per poterlo definire ed abitare o riempiendolo di senso o marcandone, amaramente, il vuoto.

Il primo spazio importante per capire Nicola Villa è proprio il suo studio da “vivere” e non semplicemente da “visitare”: qui il giovane artista si rivela in questa sua volontà o coraggio di lasciarsi coinvolgere, qui lui ti aspetta per aprirti il mondo della sua arte che poi è il suo stesso mondo. *“Una delle cose che amo di più nella pittura è lo ‘sporcarsi le mani’, l’odore dell’olio, il fatto di potersi sentire un po’ artigiani, la sensazione a fine giornata di aver perso quello a cui lavoravi dal mattino per poi ritrovarlo dopo un ulteriore gesto; il potersi ‘fare’ i propri colori e sceglierli non con gli occhi, ma con la pancia; il contatto con la materia insomma, quella sorta di battaglia che un giorno vinco io e più spesso vince lei”.*

Ecco le opere di Nicola Villa non vanno prese “di testa”, con una sorta di intellettualismo critico, ma, appunto, “di pancia” cioè con una buona dose di passione immediata, anche non controllata, che ti coinvolge, almeno inizialmente, più a livello emotivo, intuitivo, “a caldo o a naso”, che non a livello rigidamente e freddamente razionale.

E si percepisce chiaramente che lo spazio, questo dello studio di Nicola, va ben oltre le sue reali dimensioni, misurabili: si fa interiore, orizzonte di un'anima, specchio di una ricerca di senso per se stesso, l'artista, e per l'uomo contemporaneo indiscusso protagonista del suo dipingere .

Nelle opere di Villa c'è la realtà nuda e cruda garantita dall'obiettivo fotografico che fissa, senza pericolo di alcuna alterazione, il “dato di fatto” che rimane a fondamento di ogni suo gesto pittorico, *“la visione inalterata dell'attimo”* che resta la sorgente originante di tutta la sua poetica.

Eppure l'agire di Nicola Villa è un gesto fortemente "creativo" perché non si limita a registrare ciò che la macchina in maniera tecnologicamente perfetta, rivela e propone manipolando il tutto con la qualità di una pittura accademica spesso malata di puro estetismo, ma, al contrario, è come se egli, "soffiasse" dentro queste immagini "ferme" nell'attimo fotografico per dipingerne, con tratto deciso e sintetico, spesso di forte efficacia, "un dinamismo", ma non per farne una storia, una narrazione che si sviluppa nel tempo quanto piuttosto per svelarne i movimenti "dell'animo".

Il timore ed anche il tremore con cui Nicola Villa ha affrontato questa "commissione" di "dipingere i Vangeli", nasce proprio da qui, da questa sua poetica del tutto particolare che pare così facile ad una lettura superficiale, se ci si ferma all'inganno della "narrazione", ma che in realtà si rivela molto più profonda e coinvolgente se si ha la pazienza ed il coraggio di scoprirne l'"oltre" e di indagarne i sentieri.

Non rinuncia, Nicola, alla poetica del suo dipingere: di questa Parola cerca di indagarne gli spazi antichi nei quali essa è risuonata nella storia e gli spazi nuovi dentro i quali, con la stessa efficacia, ancora oggi viene proclamata. Non spazi diversi, di ieri, di oggi, di domani, ma spazi di sempre perché spazi dell'uomo e per l'uomo perché "dentro qui", questa Parola ha "preso carne".

Non più, però, anonime periferie segnate da traballanti e minacciosi, muti grattacieli di pietra, ma spazi luminosi, che intuisce profondi come l'infinito, abitati da una luce che, quasi concentrandosi in forme geometriche, o disperdendosi a pioggia in un leggero pulviscolo, si fa di volta in volta, "Presenza, Segno, Strada, Voce, perché no, seducente riflesso di Grazia".

Non rinuncia neppure all'originalità del suo segno grafico essenziale, ma efficace, preciso, che costringe l'occhio di chi guarda a non accontentarsi di un superficiale vedere, ma ad osservare, a ricercare una ricomposizione personale della stessa immagine che vibra, in un continuo movimento e mutamento, sotto sguardi capaci di contemplazione.

Nicola, nel riflettere a queste immagini che accompagnano la Parola, non inventa un altro percorso che finirebbe per essere forzato, per non appartenergli, ma si mantiene fedele alla sua poetica che fa' dell'immagine fotografica il sicuro punto di partenza.

Ciò conferisce a queste immagini una forza ancora maggiore strappandole dal pericolo di una semplice illustrazione banale fine a se stessa, per riempirle di un significato fuori ed oltre il tempo. Queste opere di Nicola Villa aprono la contemporaneità alla voce di questa "Parola" antica e sempre nuova.

Domenico Sguaitamatti

NICOLA VILLA

Nato a Lecco il 19 dicembre 1976, vive e lavora a Genova. Si Laurea in Architettura presso il Politecnico di Milano. Nel 2000 inizia a dipingere. Dopo la laurea nel 2004, decide di dedicarsi a tempo pieno alla pittura, sperimentando anche l'incisione.

L'attenzione al contesto urbano e all'umanità che in esso vive è una costante nell'arte di Villa, costellata da paesaggi cittadini, periferie metropolitane e ritratti di persone che, in un primo momento, cattura con il mezzo fotografico e poi raffigura su tela e carta mediante l'uso della matita, di acquerelli, inchiostri neri e di vari colori. Con un approccio scientifico, al limite tra narrazione e documentazione, queste immagini divengono testimonianza di oggetti, cose e persone reali collocate in altrettanti luoghi reali. L'elaborazione del volto costituisce una delle

cifre più espressive del suo lavoro, in particolare nella recente mostra, *Urbano/Mediterraneo. Storie e volti da una città di mare*, esposta prima presso la Galleria Mimmo Scognamiglio Artecontemporanea a Napoli (2010) e poi nel borgo di Monteggiori, in provincia di Lucca (14-30 luglio 2011). Si tratta di un progetto realizzato ad hoc per le sale della galleria napoletana, dedicato al racconto della quotidianità tra momenti reali e fatti inattesi. Già nel 2010 partecipa alla rassegna d'arte e di spiritualità dedicata all'Apocalisse, Apocalipsis. In Rivelazione per il tempo, curata dal Centro pastorale dell'Università Cattolica, realizza il dipinto La bestia che viene dal mare, interpretando il simbolo apocalittico come un gruppo piramidale di sagome scure, immobili su uno sfondo bianco.

La sua prima mostra personale è nel 2001 in Svizzera alla Mosaico Gallery di Chiasso. Dal 2005 lavora con la galleria Montrasio Arte di Monza dove nel 2006 realizza la personale Dallo sguardo al volto impossibile (From the glance to the impossible face) in contemporanea con la galleria Bellinzona di Lecco. Partecipa a diverse esposizioni collettive: nel 2003 a Giovanni Testori, un ritratto, a Palazzo Leone da Perego di Legnano (Va); nel 2005 al Premio Morlotti di Imbersago (Lc) dove ha vinto la sezione under 30. Particolarmente ricco è il 2007 durante il quale partecipa espone al Salon de l'Estampe a Parigi con la galleria Bellinzona e al Museo Civico Floriano Bodini di Gemonio (Va). In seguito, si trasferisce per tre mesi a New York per prendere parte al progetto *Harlem Studio Fellowship* di Montrasioarte, a cura di Raffaele Bedarida. Con la mostra collettiva *The Pioneers* partecipa all'esposizione Internazionale G.B. Salvi, Sassoferrato e a SerrONE. *Vince diversi premi tra cui la Biennale Giovani di Monza a Villa Reale (2007) e l'edizione italiana del Premio Celeste, sezione di pittura (2008)*. Nel 2009 una sua cartella di incisioni viene acquisita dal BDIC - Bibliothèque de documentation internationale contemporaine-musée d'histoire contemporaine di Parigi. Tra le mostre più recenti *Walking on the city*, Moretti Fine Art di Londra (2008), *Entrée Reservée*, Grand Hotel Villa Serbelloni di Bellagio (2009), *Nouvelle figuration italienne*, Galerie Beckel Odille Boicos di Parigi (2011).

Sala 117

Mistero della Pentecoste

Effundam de Spiritu meo

La bellezza più bella non si dice,
si percepisce a partire dalla pace dell'anima
sotto lo splendore della luce divina.
Per questo Gesù era straordinariamente bello
e la sua bellezza si rifletteva sul volto
di coloro che erano pronti a seguirlo.
Per questo è bellissimo anche il Vangelo,
e gli artisti hanno cercato,
ciascuno a suo modo,
di interpretare questa bellezza.
Ci si augura che anche tutti gli ascoltatori
sappiano percepire questa bellezza.

Carlo Maria Card. Martini, Arcivescovo Emerito di Milano

Santorale

Et exaltavit humiles

Dalla Parola alla vita

Jusepe de ribera detto lo Spagnoletto
VISIONE DI BALDASSARRE, 1635
Valencia 1591 Napoli 1652
Olio su tela 52x64.
Collezioni Monti, quadreria arcivescovile, Milano

Una mano sospesa tra visione e realtà, tesa tra cielo e terra, che sembra uscire improvvisa da una densa coltre di nubi appena dissipata da una luce forte e radente, per andare a scrivere, col dito indice, “misteriose parole” su un muro solido, compatto e apparentemente duro nel non lasciarsi scalfire.

Una mano vera la cui reale e plastica forma è ulteriormente rafforzata dalla marcata e nitida ombra che proietta sulla stessa parete.

Una mano che va “oltre” il suo semplice agire significato nel gesto dello scrivere, per evocare una “Presenza”, invisibile, ma perfettamente e chiaramente percepibile, quasi palpabile. Presenza di colui che scrive, a cui la parola appartiene.

Con un linguaggio che ancora risente del plastico realismo di Caravaggio, ma che già cede ad un pittoricismo d'effetto che prelude al Barocco, Jusepe de Ribeira, detto lo Spagnoletto (Valencia 1591 - Napoli 1652), nel 1635, traduce in immagine un passo del profeta Daniele: “In quel momento apparvero le dita di una mano d'uomo, che si misero a scrivere sull'intonaco della parete del palazzo reale, di fronte al candelabro, e il re vide il palmo di quella mano che scriveva”. (Dn. 5,5)

Da qui il titolo “Visione di Baldassarre” che accompagna il dipinto interpretando l'inusuale e rara iconografia come la sentenza che Dio scrive sul muro del palazzo contro il re babilonese annunciandogli la fine del Regno a causa del suo gesto sacrilego: quello di aver usato in un banchetto i calici d'oro e d'argento rubati nel Tempio di Gerusalemme.

E' legittimo tuttavia superare il fatto storico rappresentato, la durezza di una parola che si fa sentenza, per andare “oltre” e trovare sintonia proprio con questa “Presenza” evocata, con il suo gesto dello “Scrivere”, con la sua “Parola che si incide” su dura superficie.

Il taglio compositivo dell'opera, scevra da ogni contestualizzazione che lo imprigiona obbligatoriamente in un unico evento del passato, lo permette; il senso della mostra di cui, come immagine d'arte chiude il percorso, legandosi idealmente al “Matteo e l'Angelo” posto all'inizio, quasi, lo obbliga.

Sono due momenti di un'unica "Scrittura", l'"Incornarsi" della medesima "Parola", la "Voce" della stessa "Presenza".

E' il potente gesto creativo di Dio che attraverso l'efficacia della sua "Parola" dà vita, voce, forma e bellezza ad una materia anonima, muta, apparentemente inadeguata se non ostile. Con molta minore irruenza plastica, ma con la stessa decisività e sicurezza nell'agire, questa immagine richiama il particolare delle mani di Dio Creatore e dell'uomo nella "Creazione di Adamo" di Michelangelo, alla Sistina. In questo affresco Dio plasma l'uomo dando "Vita" e "Forma" ad un' inerte massa di fango per trarne un capolavoro "fatto a sua immagine e somiglianza", qui, nel dipinto dello Spagnoletto, Dio strappa all'uomo il "cuore di pietra", per offrirgli un "cuore di carne", in sintonia e dialogo con la stesso suo cuore di Padre, docile all'incidersi della "Parola" che è "Vita", sotto il delicato e paterno suo "Scrivere".

La parola, dunque, non è più "misteriosa", anzi si fa luminosa strada per ogni uomo coraggioso e felice nel lasciarsi, da essa, plasmare ed incidere.

E' la Parola, come scrive il cardinal Dionigi Tettamanzi, "antica e sempre nuova scritta da secoli su rotoli e libri ammantati di bellezza".

E' la Parola "notizia di vita buona ed eterna che coloro che hanno visto e incontrato Cristo risorto trasmettono di generazione in generazione".

E' la Parola "ineffabile che Dio stesso pronuncia nell'intimo di ogni uomo, fa risuonare nella Chiesa e nel mondo, scrive nella vita di chi ascolta *non con inchiostro, su tavole di pietra, ma con lo Spirito di Dio, sulle tavole di carne dei cuori* (cf. 2 Cor, 3,3)".

Chiamati anche noi ad essere "Evangelitari" di Bellezza, visibili, aperti, eco fedele e credibile della "Parola" del Dio che ci ama.

Domenico Sguaitamatti

C'è una parola antica e sempre nuova scritta da secoli su rotoli e libri ammantati di bellezza: gli Evangelitari racchiusi in queste sale ne sono una luminosa evidenza.

C'è una notizia di vita buona ed eterna che coloro che hanno visto e incontrato Cristo risorto trasmettono di generazione in generazione: il Vangelo ne è il preziosissimo testimone che attraversa il tempo per giungere ai confini della terra.

C'è una Parola unica e ineffabile che Dio stesso pronuncia nell'intimo di ogni uomo, fa risuonare nella Chiesa e nel mondo, scrive nella vita di chi ascolta "non con inchiostro, su tavole di pietra, ma con lo Spirito di Dio, sulle tavole di carne dei cuori" (cf. 2 Cor, 3,3). Come commenta san Bernardo: "il libro della Vita è Gesù... Beato colui al quale è dato di leggere in questo libro", per lui sarà grande gioia e pace!

+ Dionigi card Tettamanzi